

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JOÃO CLAUDIO PETRILLO MIRANDA

O BEIJO [RE]CANCELADO:

o épico como procedimento de tensionamento da obra de Nelson Rodrigues

Porto Alegre

2024

JOÃO CLAUDIO PETRILLO MIRANDA

O BEIJO [RE]CANCELADO:

o épico como procedimento de tensionamento da obra de Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Petrillo Miranda, João Claudio
O BEIJO [RE]CANCELADO: o épico como procedimento de
tensionamento da obra de Nelson Rodrigues / João
Claudio Petrillo Miranda. -- 2024.
156 f.
Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. Teatro épico. 2. Pontos de tensão. 3. Trabalho
de ator. 4. Dramaturgia. 5. Nelson Rodrigues. I. Dias
Massa, Clóvis, orient. II. Título.

JOÃO CLAUDIO PETRILLO MIRANDA

O BEIJO [RE]CANCELADO:

o épico como procedimento de tensionamento da obra de Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa.

Aprovada em ____ de _____ de 2024.

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias massa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Orientador: Prof. Dr.^a Patrícia Leonardelli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Orientador: Prof. Dr.^a Luciana Morteo Éboli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Orientador: Prof. Dr. Celso de Araujo Oliveira Junior
Universidade Federal da Bahia - UFBA

AGRADECIMENTOS

Concretizo, com a escrita desta dissertação, a consolidação de um sonho. Como ator de teatro que busca instrumentalizar-se a cada dia que passa, seja em trabalhos mais populares, ou acadêmicos. Sinto que estou transitando entre os caminhos que têm feito de mim o pesquisador, o artista, mas, principalmente, o ser humano atento às problematizações do presente, revisando o passado e vislumbrando um futuro com mais harmonia e aprofundamento nos setores desta arte que move a minha vida desde que me entendo por gente.

Dito isto, é preciso que eu agradeça aos profissionais que passaram pelo meu percurso teatral e acadêmico: meus amigos, familiares e, inclusive, as pessoas que me deslocaram, que me tiraram da zona de conforto, que me confrontaram ferozmente. Dedico a elas a minha motivação de mergulhar neste autor maravilhoso que é Nelson Rodrigues. Obrigado por me fazerem descobrir o quanto sua obra é viva, pungente e cheia de possibilidades de se investigar, pesquisar e trabalhar.

Agradeço ao meu psicólogo que me atende, sempre, em horários alternativos – às vezes, online; outras, presencialmente –, sempre empenhado em me ajudar até nos momentos em que me apertei financeiramente. Saúde mental é algo que priorizo demais e nada como viver as turbulências da vida, dos estudos e das relações amparado por alguém preocupado com o nosso bem-estar. Obrigado!

Agradeço ao meu incansável professor orientador, Clóvis Dias Massa, aquariano, artista ímpar de seriedade e responsabilidade plena diante de cada toque para que eu aprimorasse minha escrita, sempre visando um encadeamento de ideias e me ajudando diante das dificuldades. Do fundo do meu coração, muito obrigado.

Estendo meu agradecimento, também, à professora Patrícia Leonardelli, que me orientou no meu trabalho de conclusão de curso em Teatro na graduação, e que, a partir dessa investigação, originou o desdobramento para esta minha pesquisa no programa de pós-graduação em artes cênicas. Precisa dizer que é aquariana? Sua dedicação, empenho e confiança na minha pesquisa me deram força para seguir, mesmo quando pensava, muitas vezes, em desistir. Um afetuoso muito obrigado!

Obrigado a minha banca avaliadora, meus colegas de peças, de graduação, de pós-graduação, também ao público que se faz sempre presente nos meus trabalhos, e dedico meu esforço e afinco à memória de minha mãe.

“O único lugar onde o homem sofre
e paga pelos pecados é em minhas peças”.

(Rodrigues, 2012a)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo identificar formas de utilizar elementos épicos como procedimento de tensionamento na dramaturgia de Nelson Rodrigues a partir da adaptação de uma de suas peças teatrais, *O beijo no asfalto* (1961). O estudo busca compreender como o trabalho do ator, por meio da utilização do épico como procedimento de tensionamento, possibilita a ressignificação crítica da obra de Nelson Rodrigues. Para isso, abordam-se trabalhos realizados pelo autor, inicialmente *A falecida*, com a Companhia Teatrofídico, no ano de 2018, *O beijo [cancelado]* (2023), no Estágio de Atuação do Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, e por fim *O beijo [re]cancelado* (2024), objeto prático de estudo resultante de todos esses levantamentos. Nesta pesquisa, para destacar os desdobramentos e referenciar os tensionamentos encontrados, dentro do trabalho de ator e da dramaturgia, apresentam-se alguns autores-chave para a pesquisa e embasamento teórico, como o filósofo Roland Barthes, que traz o conceito poético de *punctum*, e o pesquisador Renato Ferracini, que utiliza este meio como um elemento que também é utilizado para o processo de criação. Para traçar paralelos entre o trabalho aqui desenvolvido e o épico em Nelson Rodrigues, são referências as obras de Anatol Rosenfeld e Bertolt Brecht. Para isso, propõe-se como metodologia de pesquisa a mescla entre o estudo de caso, no qual aportam-se os saberes obtidos da articulação do trabalho teórico com o prático, e as entrevistas com pessoas que trabalharam com a obra de Nelson Rodrigues em algum momento de suas trajetórias, estabelecendo um recorte, a fim de abarcar os objetivos almejados e entender a urgência de um olhar apurado para obras do passado.

Palavras-chaves: Teatro épico; Pontos de tensão; Trabalho de ator; Dramaturgia; Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

The present work aims to identify ways of using epic elements as a tensioning procedure in Nelson Rodrigues' dramaturgy based on the adaptation of one of his plays, *O beijo no asfalto* (1961). The study seeks to understand how Nelson Rodrigues' work can enable, through the use of the epic as a tensioning procedure, the redefinition of his work through the work of an actor, which permeates the creation of characters, staging and text. To this end, works carried out by the author are discussed, initially *A falecida*, with Companhia Teatrodídico, in 2018, *O beijo [cancelado]* (2023), in the Acting Internship of the Department of Dramatic Art (DAD) at UFRGS, and finally *O beijo [re]cancelado* (2024), a practical object of study resulting from all these surveys. In this research, to highlight the developments and reference the tensions found, within the actor's work and dramaturgy, some key authors for the research and theoretical basis are presented, such as the philosopher Roland Barthes, who brings the poetic concept of punctum, and researcher Renato Ferracini, who uses this medium as an element that is also used in the creation process. To draw parallels between the work developed here and the epic in Nelson Rodrigues, the works of Anatol Rosenfeld and Bertolt Brecht are references. To this end, the research methodology is proposed to be a mix between the case study, in which the knowledge obtained from the articulation of theoretical and practical work is contributed, and interviews with people who worked with Nelson Rodrigues' work at some point. moment of their trajectories, establishing a cut in order to encompass the desired objectives and understand the urgency of a detailed look at works from the past.

Key words: Epic theater; Tension points; Actor work; Dramaturgy; Nelson Rodrigues.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Personagens, características emocionais e <i>punctum</i>	68
Quadro 2 - Diferenças de teatro	73

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Posturas.....	86
Figura 2 - Risada Sórdida.....	87
Figura 3 - Delegado Cunha	88
Figura 4 - Arandir	89
Figura 5 - Aprígio.....	90
Figura 6 - Grito mudo	91
Figura 7 - Selminha	92
Figura 8 - Dona Matilde	93
Figura 9 - Deboche.....	93
Figura 10 - Werneck, Pimentel e Sodré	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	APROXIMAÇÃO ENTRE O <i>TEATRO ÉPICO</i> E A OBRA DE NELSON RODRIGUES	13
3	NELSON RODRIGUES E “O <i>BEIJO NO ASFALTO</i>”, POR QUÊ?	25
4	OBRAS E CANCELAMENTO, UM TEATRO DESAGRADÁVEL	38
5	APANHADO DAS ENTREVISTAS	51
6	A COISA APLICADA, PUNCTUNS E PONTOS DE TENSÃO	55
7	DESCONSTRUINDO NELSON	60
	7.1 A falecida (Cia Teatrofídico)	62
	7.2 O beijo [cancelado] – um monólogo	66
	7.3 O beijo [re]cancelado e o épico em Nelson Rodrigues.....	71
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UM ÚLTIMO BEIJO	97
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICE A - Peça Teatral <i>O Beijo [Re]Cancelado</i>	106
	ANEXO A - Entrevista Marcelo Bones	119
	ANEXO B - Entrevista Nelson Baskerville	123
	ANEXO C - Entrevista Luiz Arthur Nunes	133
	ANEXO D - Entrevista - Luciana Braga	135
	ANEXO E - Entrevista Flávia Pucci	143

1 INTRODUÇÃO

Este estudo surge a partir da pesquisa iniciada ainda na graduação em Teatro dentro da UFRGS, porém os elementos que suscitaram o meu desejo sobre esta escrita vêm muito antes de adentrar no ambiente acadêmico, ainda da época que fazia teatro no meu grupo amador – quando, à época, professores e atores mais velhos me alertavam para a importância de lermos os chamados cânones do Teatro, como William Shakespeare, Bertolt Brecht e Nelson Rodrigues, por exemplo. No primeiro momento, fui impactado pelas leituras de *A Vida como ela é* e, posteriormente, suas peças teatrais. Dentro da universidade, vivi um episódio marcante em minha trajetória, onde, em sala de aula, ocorreu um atrito no instante em que eu apresentava, de forma oral, a sinopse da peça “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*”, escrita por Nelson Rodrigues. Uma confusão, que percebo ocorrer com frequência nos dias de hoje, entre a voz do autor e a voz da personagem, como se eu estivesse corroborando para a violência que ali estava descrita. Isto é algo que movimentou bastante o meu pensamento e que a escritora e pesquisadora Priscila Gontijo, em sua dissertação de Mestrado, identifica e reforça, através de uma fala pesquisador francês, Jean-Pierre Sarrazac, sobre a dissociação entre discurso e ação:

Um dos principais procedimentos que se observa aqui é o de uma estética do contraponto, que desacredita antecipadamente o personagem que parece proferir o ponto de vista do autor por seu comportamento incapaz de pôr em prática seu suposto engajamento. [...] Essa dissociação entre discurso e ação coloca o leitor em uma situação paradoxal, “em que tem de escolher livremente, recorrendo à sua personalidade, suas convicções íntimas e sua visão de mundo: não se trata mais de descobrir o sentido, mas de procurar um” (Sarrazac, 2012 *apud* Gontijo, 2018, p. 19).

Completamente motivado por essa ideia, pus-me a pensar o quanto obras clássicas sofrem esse tipo de interpretação equivocada fazendo com que a leitura, a abordagem e a encenação fiquem comprometidas com o sentido e intenção real da obra. Posto isso, acredito que a importância deste estudo se dá em função de ainda existir essa confusão entre a voz do autor e a voz da personagem e, a meu ver, com isso, qualquer possibilidade de reflexão se esvazia, sobretudo quando se tira de contexto o que foi dito numa peça, por exemplo, e faz-se uma leitura avaliativa da ficção com base em valores morais da realidade. Acredito que a voz do autor não

deve comprometer a voz das suas personagens. Como ator, devemos estar cientes de nosso papel e que, independente de quem estejamos interpretando, existe uma separação. Ainda que eu não concorde com as ideias proferidas da personagem, devo dizê-las na intenção de revelar e até de denunciar o que ocorre na sociedade. Sarrazac (2017) constata, em seu pensamento sobre o ator rapsodo, que a voz do autor contamina as obras contemporâneas, mas deve estar separado daquilo que a personagem diz, diferente de um romance, ele questiona sobre caber a nós essa identificação das vozes:

No teatro, nos diz a tradição, o autor deve apagar-se completamente diante de suas personagens. Estar ausente. No romance, ao contrário, o autor é onipresente. Ele toma abertamente ao seu encargo o fio do relato, ou delega essa tarefa a um narrador que irá decidir o encadeamento da ação, as descrições e os diálogos. Qual é a instância, que na forma dramática moderna e contemporânea, se insinua no concerto das personagens e regula todas essas operações de convergência, de montagens de elementos disparatados, que recorrem da romantização do drama? Que voz é essa, de qualquer forma *a mais*, que se faz ouvir não sobre *sobre*, mas antes, *ao lado* das personagens? Não a do autor, no sentido de *auctoritas*. A voz que se escuta em tantas peças modernas e contemporâneas [...]. (Sarrazac, 2017, p.257).

O caminho trilhado para o meu Mestrado é baseado na intenção de compreender como a voz do autor pode atuar de modo que não prejudique a criação e interpretação de uma peça teatral, contribuindo e não corroborando para preconceitos sempre tão reproduzidos. Sendo sua obra de extrema pungência e relevância, pergunto-me: como criar, investigar, encenar e montar uma peça de Nelson Rodrigues nos dias de hoje e de um modo atualizado? Frente a tantas questões que a contemporaneidade nos coloca, como se dá um processo de reflexão e ressignificação do que estamos trabalhando? Estas questões me permearam durante a pesquisa e fizeram com que eu avançasse para encontrar recursos estratégicos de tensionamento a respeito da obra. Interessa-me, acima de tudo, a partir dos trabalhos realizados pelas companhias pesquisadas, observar e identificar quais os caminhos possíveis percebidos para que suas peças não caiam numa espécie de julgamento de senso comum e possam receber o devido tratamento e avaliação, procurando abordar suas escolhas e, também, as que eu encontrei diante de minha experiência teórica e prática.

Portanto, pretendo, com essa pesquisa, detectar, ressaltar e questionar os pontos-chave, os tensionamentos encontrados e o modo como foram abordados,

trabalhados, refletidos até o momento das apresentações. Considero de extrema relevância e importância um trabalho como este dentro da universidade, sobretudo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, pois atualiza e propõe um olhar crítico e de ressignificação de uma obra que não pode ser esquecida, mas que precisa ser repensada. É sob essa perspectiva que se dá minha escrita.

A partir do exposto, chego à minha questão de pesquisa: como a utilização de um teatro épico como procedimento de tensionamento na obra teatral de Nelson Rodrigues pode contribuir para detectar caminhos para novas perspectivas dramatúrgicas, ressignificando e propondo um olhar atualizado de sua obra a partir do trabalho de ator, que perpassa a criação de personagens, de encenações e de texto frente às problematizações do mundo contemporâneo?

Para respondê-la tenho como ponto de partida, meu trabalho realizado dentro da Companhia Teatrodídico (RS), em que atuo, numa conclusão de oficina de montagem da peça *A falecida*. Esta peça foi o meu primeiro contato prático com uma obra do autor, onde refleti e criei personagens dentro de um processo colaborativo e em conjunto, em que se debateram ideias e conceitos. Apresento, em adendo, entrevistas e relatos de profissionais que trabalharam com a obra de Nelson Rodrigues em algum momento de suas trajetórias. E, ao chegar ao recorte da minha pesquisa, com a peça *O Beijo no Asfalto*, inicio uma análise dos meus processos práticos e teóricos do meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Teatro, no qual realizei uma adaptação desta obra intitulada, *O Beijo [cancelado]*, e também descrevo os resultados desses levantamentos que originaram um outro desdobramento da pesquisa, a peça *O Beijo [re]cancelado*, em que pesquiso de forma mais veemente os elementos épicos como procedimento de tensionamento na obra de Nelson Rodrigues.

Desta forma, identifico e comparo esses tensionamentos existentes nos processos de criação, do texto até a encenação; do período passado ao atual; da contextualização ao recorrente anacronismo, desde as adaptações até as opções do elenco, as escolhas e os métodos de atuação e linguagem. Referencio minhas descobertas através do que investiguei em sala de ensaio e do que me foi relatado através de algumas entrevistas que dialogam com esta minha busca por um teatro épico como procedimento de tensionamento.

Utilizando como metodologia de pesquisa o estudo de caso, em que avalio as informações que levanto através de meu trabalho empírico e, principalmente,

ferramentas adquiridas nas entrevistas, busco compreender de que modo esses grupos e profissionais abordaram, trabalharam, correlacionaram os temas da atualidade sob o aspecto crítico através das obras que se propuseram realizar e de que modo dialogam com minha pesquisa, como se deram os estudos, os processos frente às fontes culturais e influências que o meio em que esses grupos estão inseridos lhes forneceram.

Meu objetivo principal é analisar todos esses recursos que levanto na pesquisa para possibilitar novos caminhos, novas possibilidades de criação de personagens, encenações e de novas perspectivas dramáticas a partir das minhas experiências em sala de ensaio e até em algumas apresentações. Além disso, busco assimilar de que modo posso operar em espaços de teatro não convencionais como um bar, por exemplo; identificar como proporciono uma nova abordagem à obra do dramaturgo; refletir sobre os *tensionamentos* existentes de produção de uma obra antiga atualmente; buscando desatar esses nós, elucidando, assim, questões ainda nebulosas acerca da obra do autor, contribuindo para, através desta pesquisa, abrir novas perspectivas.

Essa busca por um novo olhar sobre o recorte desta peça de Nelson Rodrigues e essa tentativa de realizar estudos que ressignifiquem sua obra se dá em função do mundo contemporâneo discutir temas que antes não eram amplamente discutidos. Como um ator dentro dos padrões heteronormativos pode representar personagens subalternizados? Por entender que esta pesquisa não daria conta de solucionar todos os problemas que o tema abarca, foco somente na peça *O Beijo no Asfalto* e as suas problematizações existentes para discorrer sobre o que aqui chamo de *pontos de tensão*, situações em que o ator precisa encontrar caminhos que o levem a um resultado, visando o processo como elemento fundamental – desdobrando-se para o épico como um procedimento de tensionamento que vai da quebra da quarta parede, do caráter narrativo, da busca de um teatro político através da abordagem de temas da contemporaneidade, mas com enfoque na discussão contra a homofobia que o sistema opressor, descrito na peça, opera sobre a personagem Arandir. Exponho os modos de encenar uma peça dentro dessa

perspectiva e disorro sobre como criei as personagens, dentro deste processo, com seus variados *punctus*¹.

Não tenho a intenção de, com esta pesquisa, solucionar problemas maiores do que os aqui mencionados, mas, sim, analisar, de modo referenciado, as possibilidades de propor uma nova perspectiva sobre a obra de um autor tão polêmico, controverso, contraditório e paradoxal, como Nelson Rodrigues e trabalhar uma peça tão pungente e atual, mesmo passados mais de quarenta anos da morte do autor. Tendo como base de análise a adaptação, O beijo [re]cancelado, que pude aplicar, de forma prática, as teorias aqui pesquisadas tanto em sala de ensaio como durante as apresentações.

¹ Punctus - Conceito trazido, neste trabalho, pela perspectiva de Roland Barthes e Renato Ferracini que será visto nos capítulos a seguir.

2 APROXIMAÇÃO ENTRE O *TEATRO ÉPICO* E A OBRA DE NELSON RODRIGUES

Adentrando, especificamente, sobre o tema de autoria e voz das personagens, acredito que é importante tomarmos consciência de que a obra artística não deve ser lida a partir da biografia do autor, no entanto, a vida de Nelson Rodrigues é fonte de inspiração para muitas coisas que ele veio a escrever. Suas experiências, toda sua paixão pelo futebol, sua obsessão por temas como o amor, a morte, o núcleo familiar, entretanto, torna possível que confundamos uma frase, por exemplo, dita por uma determinada personagem, como sendo um pensamento ou uma ideia do seu autor em questão.

Quando falamos do autor, especificamente, podemos dividi-lo em diversas partes, frisando pessoa e obra. Ele, em si, que é sempre questionável, dado ao fato de que é uma pessoa que viveu num período em que discussões ou pautas políticas ainda não eram amplamente debatidas ou transparentemente dialogadas; podemos falar de sua obra ou, também, de suas contribuições para o jornal, o esporte, o teatro etc. No livro *“Estética: Literatura e pintura, música e cinema”* do filósofo, crítico e professor Michel Foucault, há um capítulo, *“O autor”*, em que ele fala sobre a importância de termos noção do que é uma obra, sobretudo os críticos, para que se faça essa separação do que estamos tratando:

Inicialmente, a noção de obra. É dito, de fato (e é também uma tese bastante familiar), que o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstruir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve antes analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas (Foucault, 2001, p. 269).

É fundamental essa distinção para que a análise de determinada obra seja realizada de modo que a biografia do autor não interfira na leitura do objeto em questão. Seria possível fazer isso com as obras de Nelson Rodrigues? Foucault (2001), ainda em seu livro, diz que não dará soluções, mas indicará algumas dificuldades encontradas em relação ao uso do nome do autor.

O nome do autor é um nome próprio; ele apresenta os mesmos problemas que ele (refiro-me aqui, entre diferentes análises, às de Searle.). Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras

funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição (Foucault, 2001, p. 272).

Dizer que Nelson Rodrigues escreveu determinada peça de teatro, por exemplo, já nos faz deduzir de que se trata de algo com teor familiar, abordando questões de ordem psicológica, assuntos considerados tabus da sociedade, que contém violência, sexo ou algo do tipo, mas essa pré-leitura pode se tratar, na verdade, de um pré-conceito. No entanto, nesse sentido, o nome do autor é, de fato, fundamental pois suas características, querendo ou não, estão ali impregnadas de certa maneira. Foucault nos provoca, também, quando diz que um autor tem sua importância, pois tem em seu nome todo um histórico do que se trata determinado tema, por exemplo, se soubéssemos que Shakespeare não morou onde se sabe, hoje e visita-se seu teatro, sua obra teria o mesmo peso e valorização:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si (Foucault, 2001, p. 273).

Nelson Rodrigues foi um jornalista, ou seja, tinha em seu cotidiano o ambiente da notícia, da manchete. Ele era inventivo e escrevia crônicas, muitas vezes utilizando pseudônimos como as conhecidas *Suzane Flag* e *Myrna*, esta que, inclusive, dava conselhos sentimentais para suas leitoras, como é possível conferir no livro “*Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*”, em que diz: “Faça, de instante a instante, a sua escolha. Pode ser fiel ou infiel. Está dentro do seu livre-arbítrio, uma coisa ou outra. Use seu direito de ser fiel, para dignidade própria, e dignidade do seu amor” (Castro, 2002, p. 90). Como é um autor homem, escrevendo com um pseudônimo feminino, dando conselhos sentimentais para mulheres? Tudo bastante questionável, mas Nelson permitia-se ao jogo da escrita, do exercício literário e da construção dramaturgica que essa atividade lhe proporciona:

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isto foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma

certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 2001, p. 273, 274).

Foucault (2001) reforça que é importante realizar a distinção, obra e autor, mas alerta para a importância da pessoa que escreve, pois é dela as ideias ali presentes em determinada obra. Ele desafia a noção tradicional de autoridade autoral e questiona a importância do autor como uma figura central na interpretação e na crítica literária, argumentando que a figura do autor é uma construção social e histórica que tem sido usada para atribuir significado e autoridade a textos.

Ele sugere que, em vez de atribuir a um único indivíduo a autoria de uma obra, devemos considerar a maneira como os textos são produzidos, disseminados e interpretados dentro de um contexto mais amplo de práticas discursivas e sistemas de poder. Para Foucault, a ênfase na figura do autor como fonte de autoridade pode restringir a interpretação dos textos, limitando o potencial de significado e restringindo a criatividade e a liberdade de expressão. Ele propõe uma abordagem mais descentralizada, na qual os textos são vistos como produtos de uma rede complexa de influências culturais, históricas e sociais, em vez de serem atribuídos a um único autor genial.

Essa abordagem descentralizada desafia as noções tradicionais de originalidade e autoria, reconhecendo que os textos são moldados por uma variedade de forças e influências externas. Ao deslocar o foco do autor para o texto em si e para os processos de produção e recepção, Foucault abre espaço para uma análise mais ampla e inclusiva da significação textual.

Segundo Roland Barthes (2004), em seu texto "*A morte do autor*", publicado no livro "*O rumor da língua*": "O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade [...]" (Barthes, 2004, p. 58), ou seja, ele é parte integrante do sistema, não está dissociado, descolado das problematizações e temáticas que sua sociedade discute. Barthes traz uma reflexão, neste mesmo texto, em que reforça o quanto alguns adjetivos são atribuídos a autores que dado o fato de que suas obras desvelam sobre determinado tema, suas biografias são associadas às suas produções:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura

corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua «confidência» (Barthes, 2004, p. 58)

O autor não tem envolvimento pessoal, necessariamente, com aquilo que escreve. Não estou dizendo aqui que sua biografia não possa influenciar seus escritos. É muito possível que sim, e acredito inclusive que, no caso de Nelson Rodrigues, isso de fato acontece. Porém, seria leviano julgar o caráter do autor de acordo com as personagens que descreve ou com a voz que atribui a vilões, heróis, vítimas, como se as suas ideias e ideologias estivessem, integralmente, ali retratadas. Barthes (2004) cita o poeta e crítico francês Stéphane Mallarmé para dizer que ele foi um importante agente na ideia de que a linguagem está antes, ou acima, de qualquer autor. Não sendo possível quem escreve se sobrepõe aos destinos daquilo que está escrevendo:

Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista [...] (Barthes, 2004, p. 59).

Importante trazer aqui um entendimento a partir de uma dúvida: como é possível uma perspectiva, um olhar, uma abordagem de um *teatro épico* sobre a obra teatral de Nelson Rodrigues? Diante da acepção aristotélica do termo que trago a partir de uma concepção brechtiana, política, de engajamento social, marxista, como associar a uma obra que trata de outras temáticas como o caráter psicológico, comportamental e crítico da família, das instituições como a igreja, a mídia e a burguesia brasileira? Esta é a questão.

Nesta pesquisa, busco aproximar esses universos que, embora distintos e divergentes, percebo muitas convergências e possibilidades de diálogo. Não pretendo aqui dar conta da obra inteira de Nelson Rodrigues, até porque meu objeto de estudo e investigação é unicamente a peça teatral “*O beijo no asfalto*”, a partir da qual desenvolvo o monólogo e todas as demais observações, mas cito algumas peças do autor que se aproximam do que compreendo enquanto elementos de um

teatro épico e associa a “*O beijo [re]cancelado*”, como exemplo, à quebra da quarta parede, à utilização de um ator narrador etc.

Embora nesta pesquisa não sejam abordadas as demais contribuições de Nelson Rodrigues para a Literatura, posso citar o quanto suas crônicas de “*A vida como ela é*”, por exemplo, detêm esse caráter épico narrativo, pois se trata de nada mais, nada menos do que acontecimentos que são narrados sob uma perspectiva de alguém que trata daquelas questões de fora da história, sem se comprometer com o caráter moral do que está sendo contado. Ali, bem como nas crônicas esportivas, Nelson descrevia os acontecimentos sem um julgamento do que é certo ou errado.

É importante, ato contínuo, que pensemos que essa aproximação de um teatro épico, logo com a obra de Nelson Rodrigues, que pode parecer tão distante e difícil de associar uma com a outra, pode suscitar certa confusão e esta não é a intenção. Durante as investigações e até numa das apresentações para uma turma da graduação em teatro da UFRGS, uma aluna trouxe a possibilidade de associar meu trabalho, prático e teórico, com o conceito de *pulsão rapsódica* do teórico, dramaturgo e crítico francês, Jean-Pierre Sarrazac. Ele aborda temas variados dentro da teoria teatral, incluindo questões relacionadas à performance, à relação entre teatro e sociedade, e à evolução das formas teatrais ao longo do tempo. Ele também discute a importância da experiência estética e da recepção do público na apreciação do teatro contemporâneo. Sobre a *pulsão rapsódica*, ele se refere à ideia de uma energia ou impulso narrativo que estimula a performance teatral com elementos rapsódicos, criando uma espécie de fluxo que ressoa com o público diretamente. Sobre o conceito de *Rapsódia*, desenvolvido por Sarrazac, podemos conferir no livro, *O léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por ele próprio:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costurar” –, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de *lais*” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico*: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem*, a hibridização, a colagem, a coralidade*. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica.

Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma voz *rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas -, que por sua vez se inscreve num devir *rapsódico* (Sarrazac, 2013, p. 126).

Elucido o termo bem como seu significado para reforçar que aqui, em minha pesquisa, eu utilizo da abordagem *épica* como procedimento de tensionamentos diversos na obra de Nelson Rodrigues, ainda que detenha características e elementos de um teatro dramático. Me proponho a contar uma história, no caso a da peça “*O beijo no asfalto*”, em que a fábula fique clara, sem maiores confusões, porém a abordagem e a maneira como realizo o monólogo, “*O beijo [re]cancelado*”, pode cair num entendimento de que esse *transbordamento rapsódico* seja minha intenção, e, na verdade, não.

Escrevi, recentemente, um artigo científico para a revista *Urdimento*, em conjunto com meu professor orientador, Clóvis Dias Massa, e meu colega de pós-graduação, João Paulo Wandscheer, sob o título “*Rodrigo García, política e a pulsão rapsódica em A história de Ronald, o palhaço do McDonald*” (Wandscheer; Miranda; Massa, 2024, p. 12), onde dizemos que:

O teatro passa a ser construído a partir de uma composição multiforme e a linguagem consiste na maneira em que a representação rapsódica reativa a crise histórica pela qual o modo dramático vem enfrentando (Pignon, 2015). E quais marcas dos modos dramático, épico e lírico podemos encontrar no que viria a compor o modo rapsódico? O primeiro se apresenta por meio do diálogo, já o segundo é marcado pela narração e o terceiro seria constituído por “confissões, estados de espírito dos personagens”; (Sarrazac e Danan, 2012, p. 30). O lírico também pode ser entendido como uma interlocução entre “eu e eu, entre eu e o mundo” (Sarrazac, 2017, p. 255), de maneira que o personagem-rapsodo também se revela múltiplo, visto que recita um testemunho de outros ao mesmo tempo que se expressa em primeira pessoa, introduzindo - através do polílogo - a voz de uma multidão na voz de um indivíduo e se torna um personagem concomitantemente singular e plural, sendo simultaneamente “um e muitos” (Sarrazac & Danan, 2012, p. 20).

Isso significa que mesmo havendo características e até possibilidades de diálogo com a *pulsão rapsódica*, e proximidade com uma espécie de *ator, autor-rapsodo*, meu trabalho se propõem a uma legibilidade que o procedimento *rapsódico* não busca, por meio do transbordamento, e o meu trabalho mantém a dissociação de vozes, na minha pesquisa a diferenciação de vozes é importante. Portanto, esse transbordamento que se fala não é o meu caso. Essa ideia é reforçada pelo dramaturgo, encenador, iluminador baiano e professor da UFBA João Alberto Lima

Sanches (2016), em sua tese “*Dramaturgias De Desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015*”, em que elucida a ideia que distingue o procedimento épico das dinâmicas de transbordamento do rapsodo:

Sarrazac propõe a noção de autor-rapsodo. Em vez da emersão épica do drama, Sarrazac percebe dinâmicas de transbordamentos constantes da forma dramática, e denomina rapsódia a esse devir contemporâneo do drama, seu olhar se concentra na pulsão rapsódica das escritas mais recentes (Sanches, 2016, p. 63).

Sanches (2016) segue, em sua tese, dissertando sobre o tema e nos mostrando que, por outro lado, Sarrazac também defende a visão do *épico* formulada pelo teórico alemão Walter Benjamin quando diz:

Falar de rapsodização da obra teatral, detectar na escrita teatral uma pulsão rapsódica, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. A esta ideia de “atalho de contrabando através do qual a herança do drama medieval e barroco chegou até nós”. A pulsão rapsódica – que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem privilégio do teatro) – procede, na verdade, por um jogo múltiplo de oposições e de oposições... Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos “gêneros”: farsesco e trágico, grotesco e patético etc. (Sarrazac, 2002, p. 227 *apud* Sanches, 2016, p. 64).

A diferença entre épico e rapsódico está relacionada principalmente aos seus formatos e conteúdos. No *épico*, o formato geralmente é longo e narrativo, o conteúdo foca em eventos grandiosos, históricos, batalhas, jornadas, e são centrados em temas mundanos como honra, amor, morte, coragem, destino.

No modo *rapsódico*, o formato é mais fragmentado de forma que as partes possam dialogar de maneiras independentes, sem uma coesão ou coerência narrativa, lógica, sem a pretensão de algo contínuo ou linear, pretende-se a um discurso mais solto, livre e fluido – enquanto o *épico* é um trabalho longo e narrativo que conta uma história de forma estruturada. Como diz Sarrazac (2013, p. 127) ainda em seu livro:

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo “recusa do ‘belo animal*’ aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. Trata-se, portanto, acima

de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro “modo poético”, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.

O *teatro épico* possui diversas camadas, nuances e significados de acordo com cada autor e percepção. Para tanto, abordarei aqui um modo eficaz de compreendermos seu sentido geral, como se dá sua utilização no Brasil e de que forma abordarei através da obra de Nelson Rodrigues.

Para isso, trago Anatol Rosenfeld (2002) que, em seu livro “*O teatro épico*”, propõe-nos duas acepções diversas: uma primeira denominada *substantiva*, mais associada à estrutura dos gêneros literários; e uma segunda, referindo-se a *traços estilísticos*, bem como sua amplitude fora da literatura.

Compreende os termos *lírico*, *épico* e *dramático*, pela primeira acepção da palavra, formas para classificar obras escritas com determinadas características. O gênero *lírico* concentra-se nas emoções, sentimentos, reflexões e pensamentos pessoais do autor. É expresso por meio da subjetividade e da introspecção. O gênero *épico* conta uma história extensa e heroica envolvendo feitos notáveis e personagens marcantes, geralmente de forma objetiva e distante. No *drama*, por sua vez, a representação centra-se nos conflitos através do diálogo e da ação. No teatro, desencadeia-se outras manifestações como a comédia ou a tragédia:

Não há grandes problemas, na maioria dos casos, em atribuir às obras literárias individuais a um destes gêneros. Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um “Eu” - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrado (Rosenfeld, 2002, p. 17).

Numa segunda acepção, os termos ganham outras proporções, pois podem ser aplicadas em situações da vida cotidiana, por exemplo, como diz Rosenfeld (2002, p. 19): “Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático”. Esta aplicação extraliterária é uma compreensão das possibilidades fundamentais da existência humana, ou seja: “[...] verifica-se que a

classificação dos três gêneros implica um significado maior do que geralmente se tende a admitir” (Rosenfeld, 2002, p. 19).

Rosenfeld (1997), em seu outro livro, “*Teatro moderno*”, distingue a obra épica da dramática, pois embora ambas dialoguem em certo sentido, diferenciam-se por características que vão desde a expansão narrativa como no *modus operandis* de se realizar uma peça com ações:

[...] na obra épica, o narrador, dono da estória, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro e o fim da estória, ao passo que no drama o futuro é desconhecido por brotar do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina pela primeira vez (Rosenfeld, 1997, p. 136).

O termo em si – *teatro épico* – advém de um conceito que trago para essa escrita, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e é caracterizado por uma abordagem distanciada e crítica aos eventos representados no palco. Brecht buscava envolver o público de maneira intelectual, encorajando uma postura crítica em relação à peça, em vez de permitir uma identificação emocional tradicional. Rosenfeld (1997, p. 149) diz:

Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, visto seus comentários sobre este tema se sucederem ao longo de cerca de trinta anos, com modificações frequentes que nem sempre seguem uma linha coerente. Isto decorre do fato de Brecht ter sido muito mais homem da prática teatral do que escritor de gabinete. Visando a certos efeitos, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos melhores. [...] Não admira, portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulando, concomitantemente, sua teoria. [...] Muitas vezes bastava-lhe observar as reações do público para elaborar novas versões dos seus textos.

Brecht queria que o público fosse ao teatro para pensar ainda mais nos problemas e não, simplesmente, que saísse com a sensação de entretenimento. Ele utilizava características do cabaré, do expressionismo, com teor político e técnicas de interpretação de cinema para comunicar a um público pertencente à classe trabalhadora e que buscava um rumo para seu país. Como diz o pesquisador e ensaísta francês Bernard Dort (1997) em seu livro “*O teatro e sua realidade*”:

A ambição de Brecht já é clara: não representa apenas o mundo, um mundo sem fissuras, como o faziam os naturalistas, nem a ausência de um mundo

assim, à moda expressionista; ele nos mostra seres situados em um lugar e em um momento particulares (Dort, 1977, p. 287).

Suas peças caracterizam-se por ter uma reviravolta, no final, algo é revelado e o teatro não é um espelho da sociedade, mas um instrumento que a molda. No capítulo 7.3 *O beijo [re]cancelado e o épico em Nelson Rodrigues*, desta dissertação, apresento uma tabela onde diferencio o teatro dramático do épico, já inserindo no contexto do meu tema aqui proposto. Rosenfeld (1997, p. 150) diz:

No conhecido esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando público em observador, despertando sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento.

Como pode o teatro não ser um espelho da sociedade e provocar empatia? Se um personagem se comove, o espectador sente em igualdade o que é tratado no palco, mas aí entra o *efeito de distanciamento*. Brecht acreditava que o teatro deveria ser uma espécie de martelo que moldasse a sociedade, sempre numa visão mais engajada politicamente e social, deixando, assim, de ser um espelho.

Esse efeito promove que quando um personagem ri, o espectador se emociona e vice-versa, a ideia de um narrador que, muitas vezes, mesmo imbuído de uma personagem sai da cena e fala diretamente com o público ou mesmo explica a cena antes mesmo dela acontecer. Dort,(1997, p. 287) ainda em seu livro, cita essa contradição e o quanto esse efeito era característica recorrente na obra do autor:

Uma peça de teatro é composta de fragmentos da realidade, de situações brutas reveladas a partir de gestos, de objetos simples. Mas Brecht não se deixa cair na tentação de dar uma significação simbólica a tais fragmentos. Ele os situa no mundo. Desvela suas relações com o conjunto da vida. Introduce entre estes fragmentos e o mundo uma tensão, uma contradição.

Brecht causava, também, um efeito provocador e de desvelar as relações humanas frente às questões sociais e políticas quando coloca, por exemplo, na peça teatral “*A Alma Boa de Setsuan*”, escrita em 1941, uma prostituta como personagem principal, com valores como bondade, generosidade e honra, provocando, assim, a

burguesia e a sociedade da época. Característica tão encontrada justamente na obra de Nelson Rodrigues. Nesta pesquisa, traço esse encontro entre o conceito de *teatro épico* de Brecht frente à obra de Nelson juntamente, porque percebo possibilidades de trazer a crítica política e engajada diante das questões e problematizações do mundo psicológico e contemporâneo, em que o espectador é, também, parte integrante e fundamental do espetáculo. Dort (1997, p. 296) cita em seu livro:

O teatro de Brecht pressupõe uma crítica perpétua, múltipla, entre todos os elementos do espetáculo, uma crítica também entre o espectador e o espetáculo de maneira que em nenhum momento possa haver absorção, cair-se na cilada de uma natureza naturalizante, eterna. Sua finalidade é mostrar o *antigo*, mostrá-lo como tal, para permitir ao espectador como criar o *novo*.

É muito comum, dentro deste conceito, que o ator adote a postura de narrador da história que está sendo apresentada e, em determinado momento, saia da fábula para pontuar algo específico que precisa não ser representado, mas contado de modo a ilustrar o problema, isto pode ocorrer com a interrupção do que está se passando, como menciona o ensaísta e crítico literário Walter Benjamin no livro “*Ensaio sobre Brecht*”: “Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico [...] Ou seja, o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos” (Benjamin, 2017, p.15-16).

Segundo o livro “*A hora do teatro épico no Brasil*”, da professora e pesquisadora Iná Camargo Costa (1996), o *teatro épico* ganhou destaque, no nosso país, principalmente a partir da década de 1960, com a influência do movimento conhecido como *Teatro de Arena*, liderado por figuras como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e outros, sendo crucial na introdução e no desenvolvimento das ideias brechtianas no país. Augusto Boal, em particular, desempenhou um papel importante no desenvolvimento do *teatro épico* no Brasil. Ele adaptou as técnicas de Brecht para a realidade brasileira, incorporando elementos do teatro popular e criando o conceito denominado “*teatro do oprimido*” – uma abordagem que busca envolver ativamente o público na reflexão sobre questões sociais e políticas, incentivando a participação interativa.

[...] lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na

dramaturgia brechtianas, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as consequências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista. E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita (Costa, 1996, p. 68-69).

Costa (1996) destaca em seu livro, em adendo, a importância da peça teatral “*Eles não usam black-tie*”², de Gianfrancesco Guarnieri, e que fez muito sucesso, pois “a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro” (Costa, 1996, p. 39). Uma espécie de elo entre o chamado *teatro moderno*, já realizado por autores como Nelson Rodrigues, por exemplo, mas agora refletindo questões do âmbito social provocando o interesse do povo que, embora não fosse um profundo conhecedor de teatro, estava interessado em discutir temas comuns ao seu cotidiano, como cita em seu livro:

Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena o tratamento a sério de questões que estavam na ordem do dia, do seu dia-a-dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano. Se não fossem simpatizantes, eram pelo menos pessoas preocupadas com as lutas dos trabalhadores e, por estarem se iniciando na experiência teatral naquele momento, não dispunham de um repertório que permitisse questionar o tratamento dramático do *seu* assunto (Costa, 1996, p. 39).

Ao longo das décadas, muitos artistas brasileiros continuaram a explorar e expandir as técnicas do *teatro épico*, adaptando-as às realidades culturais e políticas do Brasil. No país, continua a ser uma ferramenta poderosa para abordar questões sociais, políticas e culturais, proporcionando uma forma de expressão artística que promove a reflexão crítica e a participação do público. Vejo como possível essa aproximação de um teatro épico e Nelson Rodrigues, justamente porque temos, de ambos os lados, ferramentas que suscitam discussões políticas, psicológicas, ideológicas, além de possibilitarem um material histórico de amplo conteúdo. Meu trabalho aqui é realizar um recorte, escolhendo uma peça de Nelson, para que eu possa dar o enfoque que a pesquisa almeja.

² A peça foi encenada pela primeira vez em 1958, no Teatro de Arena, com direção de Renato José Pécora.

3 NELSON RODRIGUES E “O BEIJO NO ASFALTO”, POR QUÊ?

Para este trabalho, que vislumbra a descoberta de novas possibilidades artísticas dentro de uma obra importante do passado, com um autor dito polêmico ou problemático nos dias de hoje, e tendo também como base meu gosto e minhas experiências pessoais, defini como *corpus* principal uma peça de Nelson Rodrigues. Para elucidar os meus direcionamentos, creio ser importante dizer aqui quem foi este autor, justamente para que possamos, no decorrer desta escrita, realizar a dissociação do que falamos aqui entre voz do autor e voz da personagem.

Nelson Falcão Rodrigues nasceu em Recife, capital de Pernambuco, em 23 de agosto de 1912, mas muito cedo foi, com sua família, para a capital do Rio de Janeiro (aos 4 anos de idade). A família encontrava-se em condição precária, e seu pai optou por buscar um emprego no Rio, alegando que buscaria a família assim que conseguisse trabalho. Porém, sua mãe resolveu vender algumas joias de família e ir com os filhos ao encontro do marido, como consta no livro “*Nelson Rodrigues por ele mesmo*”, organizado pela filha do dramaturgo, a escritora Sônia Rodrigues (2012b, p. 18): “Por esse gesto de minha mãe, eu me tornei carioca”. O senso de pertencimento de Nelson Rodrigues pela cidade do Rio de Janeiro influenciou profundamente sua obra, que está localizada, em sua maioria, mas não toda, nesta cidade.

Segundo o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2006, p. 48), em seu livro “*A identidade cultural na pós-modernidade*”, ele diz, referindo-se a questão da identificação com determinadas identidades culturais, que: “[...] na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação”, ou seja: acredito que a atuação de qualquer indivíduo dentro de qualquer área da sociedade tem influência sobre o todo e vice-versa, e considero, assim, necessário os apontamentos de lugar, de espaço e de situar as condições em que nos encontramos e onde atuamos. Portanto, no caso de Nelson, recifense de nascimento, ele adotou o lugar onde morava, o Rio de Janeiro, para escrever histórias do seu meio e assim retratar as qualidades e defeitos da sociedade brasileira com todas as suas complexidades, contradições e paradoxos que, de alguma forma, compõem uma espécie de autenticidade, isso que Hall (2006) chama de identidade nacional.

Seu teatro sempre aborda essas temáticas e carrega algumas ideias que já são contrapostas. Por muitos anos, soube-se que a peça teatral de Nelson Rodrigues, “*Vestido de noiva*”, por exemplo, havia inaugurado o chamado teatro moderno brasileiro com sua estreia no dia 28 de dezembro de 1943 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Embora, sobre isso, surjam argumentos contrários, é inegável que o autor foi um dos agentes que contribuiu para uma nova perspectiva sobre o fazer teatral da época. Essa ideia de um teatro que revolucionou o modo de contar uma história se deu, principalmente, por sua estrutura ser dividida em três planos: o primeiro: *alucinação*, segundo: *memória* e terceiro: *realidade*. A sobreposição de narrativa também contribuiu para isso, o modo como a história é contada sem uma ordem cronológica exata e por ser utilizado o recurso do microfone, como veremos de maneira mais profunda na sequência, mas que o pesquisador Nuno Ramos (2007, p. 45) reforça em seu artigo “*A noiva desnudada*”, *o teatro de Nelson Rodrigues*:

Como se sabe, *Vestido de noiva* começa com o atropelamento de Alaíde. O palco está dividido entre os planos da memória, da alucinação e da realidade. Na verdade, há um quarto plano, o do microfone, que costura toda a peça, tornando as passagens menos bruscas e que acolherá Alaíde depois de sua morte.

Para um maior entendimento desse período, é importante citarmos, num breve apanhado, como era o teatro no nosso país até então. Do ponto de vista dramaturgico, as companhias tratavam muito das comédias de costumes, exaltando a brasilidade e as características que compunham a personalidade do povo, bem como suas atitudes; como diz o pesquisador Décio de Almeida Prado (2003, p. 61) no seu livro “*História concisa do teatro brasileiro*”: “O homem do interior perdido na cidade do Rio de Janeiro tornou-se uma das personagens clássicas de nossa comédia de costumes”. Existia também a auto comédia, esta trazendo questões que propunham o pensamento, incluindo ainda a ação como ponto de partida, mas trazendo a reflexão como ponto de análise.

Do ponto de vista da interpretação, o ator ocupava um lugar de comando da cena, não só como parte integrante do elenco, mas também como produtor, vendendo os espetáculos e buscando público. Muitos atores da época, inclusive, eram donos de suas próprias companhias. Existia também a dramaturgia de gênero,

tipologia herdada da tradição do teatro declamado, ou seja, nosso teatro estava muito aquém do que já se fazia na Europa.

Aqui pretendo traçar um encadeamento de ideias que perpassam as principais características neste momento do teatro brasileiro em que, com *Vestido de Noiva*, abre-se uma nova etapa na cultura, na arte e no modo de se pensar e fazer teatro, desde a parceria de Nelson Rodrigues com Zbigniew Marian Ziembinski, dos elementos que adjetivam sua obra como transgressora, inovadora, ousada e ácida, até os dados que o constituem como grande dramaturgo, conquistando a alcunha de Eugene O'Neill brasileiro. Como diz os pesquisadores Guinsburg e Faria (2013, p; 118-119), em seu "*História do Teatro Brasileiro*": "O Rio de Janeiro de Nelson, com seu provincianismo, crimes, vidas secretas, desejos mórbidos, tornou-se um espaço universal onde estamos todos refletidos, assim como nos vemos em Shakespeare, Molière, Tchékhov, O'Neill".

Vestido de Noiva estreou pela companhia *Os Comediantes*³. Classificada como uma das peças de teor psicológico, por Sábato Magaldi (1992), a obra estrutura a história proposta de um modo pouco usável para a época, considerada marco de renovação para o teatro brasileiro. Em seu cenário, a peça apresenta os três planos que se intercalam – traz o conflito vivido por Alaíde, uma moça que é atropelada por um carro e, enquanto é operada no hospital, ela relembra o conflito com a irmã (Lúcia), de quem tomou o namorado (Pedro), e imagina seu encontro com Madame Clessi, uma cafetina morta pelo jovem amado.

A peça traz temas que agradam sua plateia, ao mesmo tempo em que a insulta. A peça configura uma crítica cáustica a determinada classe da sociedade carioca e aos problemas vividos pela burguesia. Na estreia, houve um princípio de vaias que em seguida foi abafado por uma aclamada salva de palmas. Nelson ficou eufórico e feliz, sabia que a partir daquele instante os rumos do teatro brasileiro mudavam e que ele era um agente fundamental para isso, como o próprio relata em seu texto sobre *teatro desagradável*: "Veio a estreia. E com o maior pasmo, vi-me diante do que, com certa ênfase, poderia chamar de consagração. Chamaram à cena o autor; fomos depois, eu e elenco, à americana, celebrar o triunfo, numa ceia eufórica" (Rodrigues, 2017a, p. 653).

³ Participaram do elenco Lina Grey como 'Alaíde', Stella Perry como 'Lúcia' e Otávio Graça Mello como 'Pai de Alaíde'. Direção e encenação de Z. Ziembinski, arquitetura cênica e figurinos de Santa Rosa e modelo do vestido de noiva da Sra. Inga Vargas.

A ideia de que a peça é considerada um divisor de águas do teatro brasileiro se deve, também, ao diretor polonês Ziembinski, que traz sua experiência vivida na Europa e que o teatro brasileiro não estava acostumado a assistir até então. Como diz Luiz Arthur Nunes (2017a, p. 19), em um texto de apresentação na edição da Nova Fronteira do Teatro Completo de Nelson Rodrigues:

Um tal grau de fluidez nunca tinha sido visto nos palcos brasileiros até então. A plateia estava acostumada a seguir, ao menos pela duração de um ato, uma única ação, evoluindo linearmente no tempo e ocorrendo numa localização também única e específica.

Ainda hoje se discute se partiu mesmo do consagrado diretor ou do próprio Nelson Rodrigues a ideia de pensar essa transtextualidade, dividir planos e interpassar misturando sonho com realidade, proporcionando ao espectador diferentes percepções da mesma história que se é representada.

As soluções para a montagem da peça se deram muito através do volumoso cenário, das escolhas da iluminação e da disposição do palco, bem como sua divisão contrapondo uma visão expressionista que se tinha na época. O chamado *teatro moderno* trouxe isso como característica que destaca a montagem da peça com escadas gigantescas, estruturas que giravam e iam para frente e para trás, pontes, elementos suspensos e aproveitamento máximo do espaço.

Arrisco-me a dizer que todo esse engenho se deve muito ao cuidado que Nelson Rodrigues tinha com a estrutura dramática que escrevia suas peças. Se em “*Álbum de família*”, ele diz que escreveu sem pudor algum, “[...] não fiz a menor concessão dos critérios, aos valores convencionais. Fui até as últimas consequências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de família* é uma peça suicida [...]” (Rodrigues, 2017a, p. 663)⁴, em “*Vestido de Noiva*”, busca todo o requinte necessário para superar a estreia de “*A Mulher Sem Pecado*”. Ele queria fazer algo rico, inovador, jamais visto pelo público brasileiro.

Na verdade, é este um dos fundamentos da concepção ficcional que dá forma - em seu contraponto com os eventos da realidade - à estrutura dramática. Tal expediente, em termos de dramaturgia, era totalmente desconhecido para as plateias brasileiras e, por isso, foi uma das principais

⁴ Trecho de depoimento publicado em O Jornal. Rio de Janeiro, 16/07/1967.

razões do sucesso e do impacto extraordinários obtidos pela peça (Nunes, 2017a, p. 19)⁵.

Visto que queria alcançar algo que ainda não havia sido alcançado, acredito, sim, que foram suas as ideias de transgredir todos os elementos que se predispõem modernos e inovadores para a época, mesmo que se suponha que Nelson não tivesse bagagem intelectual suficiente para tirar de sua própria cabeça tais engenhosidades. Ele era um homem a frente de seu tempo e estava disposto a criar algo que mudasse para sempre não só a condição do teatro nacional, mas também, verdade seja dita, sua própria condição e aceitação perante o público, como ele relata:

Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propus a uma tentativa que, há muito, me fascinava: contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultaneamente. Por exemplo: determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser de superposições, claro (Rodrigues, 2017a, p. 652-653).⁶

Ou seja, embora não fosse um procedimento que ele tenha inventado, não deixa de ser autêntico pelo modo perspicaz de utilização dos elementos. Ele não poupa seu público, ao expor as hipocrisias e dramas de uma sociedade absolutamente cheia de preconceitos e pudores, mostrando-nos a vida como ela é, com todos os seus ‘lorpas’ e ‘pascácios’ cotidianos e mundanos. Como diz Sábado Magaldi (1992, p. 18), em seu livro “*Nelson Rodrigues: Dramaturgias e Encenações*”: “A dramaturgia rodriguiana constitui o mais amplo painel teatral da sociedade urbana brasileira. Extremamente realista em sua obra, faz com que o leitor/espectador veja em si próprio todos os fantasmas que é capaz de produzir.

Meu interesse pela sua obra se dá pela capacidade que o autor ainda tem, nos dias de hoje, de provocar e causar discussões ferrenhas em meio aos críticos, aos estudiosos, aos conservadores e, mesmo, aos jovens, seja nas universidades ou nas redes sociais. Sua obra é alvo de questionamentos infinitos. Parece-me que, ao longo dos anos, Nelson Rodrigues, com sua capacidade dramaturgica,

⁵ Citação de texto de Luiz Arthur Nunes extraída do livro *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, da editora Nova Fronteira.

⁶ *Teatro Desagradável* - texto publicado no primeiro número da revista *Dionysos*, editado pelo Serviço Nacional de Teatro em outubro de 1949.

propositalmente não revelou uma resposta única para o fato dele crer cegamente nos monstros que cria. Se esses são apenas fruto de um mundo fantasioso, fictício, ou se suas peças são retratos de nós mesmos. Motiva-me o fato de estar em constante pesquisa desses temas. O próprio Nelson (2017a, p. 605) disse, em um texto⁷ do programa de estreia de uma de suas peças: “[...] a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós”. Ele acreditava num teatro que desacomodasse, que tirasse o conforto de quem assiste, não lhe interessava passividade e nem elogios gratuitos. Como todo artista, ele queria, naturalmente, intimamente, agradar, mas quando isso não acontecia, se valia da frustração para promover suas peças. Nelson se dizia autor de um teatro desagradável. Acreditava que somente a dor, o sofrimento e o conflito eram capazes de produzir arte:

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. E este Boca de Ouro, como o mais recente O beijo no Asfalto, e como todos os meus outros escritos, atiram as suas patas em todas as direções. Eu disse “patas” e repito: patas. O bom gosto, a palidez, a correção, a cerimônia - não têm função na obra de arte. É preciso agredir. E essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro (Rodrigues, 2017b, p. 609).⁸

A ideia da morosidade lhe afligia. Sua obra contém críticas ácidas e ferrenhas que vão desde a escolha dos títulos como em “*Álbum de Família*”, por exemplo, em que utiliza de um artefato que registra os encontros, a felicidade, a comunhão dos integrantes do seio familiar com histórias de incestos e perversão de todos os seus componentes; até a críticas sociais como em “*Anjo Negro*”: “Eis a verdade teatral de todos os tempos: não se faz uma peça sem ofender, sem ferir, sem dilacerar” (Rodrigues, 2017b, p. 609). Nelson era, antes de qualquer coisa, um provocador, que permeia todos os meandros e agruras da sociedade brasileira de sua época.

Vejo, por exemplo, na peça “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária*”, uma grande questão para se discutir no que concerne ao tema: ironia e moral. Ironia porque ele coloca o nome de um jornalista conhecido junto a um título quase que farsesco. Anos de amizade com o mineiro de São João Del Rey, Otto Lara Resende e muitas discussões filosóficas renderam o trocadilho, como cita em texto publicado

⁷ Texto publicado no programa de estreia da peça (Perdoa-me Por Me Traíres), em 1957.

⁸ Texto publicado no programa de estreia da peça (Boca de Ouro), em 1961.

no programa da montagem de estreia de “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária”, dirigida por Martim Gonçalves, em 1962, no Rio de Janeiro:

Todos me perguntam: “Porque Otto Lara Resende?” Geralmente, só os mortos e, ainda assim, só os defuntos monumentais são títulos de peça: Julio César, Ricardo III, Napoleão. E, no entanto, a minha nova tragédia carioca tem o nome do vivíssimo e contemporâneo Otto Lara Resende. Eu explico. Cada dramaturgo carrega o seu “Cesar”, o seu “Ricardo”. O meu é, justamente, o mineiro de São João Del Rey, Otto Lara Resende (Rodrigues, 2017b, p. 615).

E moral porque na cena de curra da personagem central, Maria Cecília, na qual ela é violentada por cinco homens, embora chocante, descobrimos ao final que ela havia combinado a ação com seu amante, Peixoto, chamado na peça de *Cadelão*. Em outro momento, a peça deflagra uma outra cena, com outras pessoas e com a mesma violência, porém ocorrendo dentro da mansão de um burguês, pai de Maria Cecília, Dr. Heitor Werneck.

Nelson nos faz pensar, neste momento, sobre os valores que empregamos a pessoas com maior poder aquisitivo e nos faz ver também o quanto a sociedade é capaz de ser hipócrita e mesquinha. A violência, a podridão do ser humano, o mau caráter, a imoralidade são comuns a todas as pessoas, independentemente do dinheiro que ela possui, entretanto, todas essas questões só são deflagradas no final da peça com a revelação de toda a trama. Nelson Rodrigues (2017b, p. 610) afirmava sobre sua crença num teatro onde ninguém sai impune: “Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio”.

Nelson Rodrigues é, ainda hoje, contraditório, polêmico, provocador e o montante de sua obra revela um jornalista, cronista, ensaísta, autor de teatro reflexivo acerca dos assuntos que envolvem a sociedade brasileira e todas as suas agruras. Contextualizá-lo é fundamental para a compreensão de sua obra, porque faz com que o público reflita sobre seus próprios preconceitos, suas dores e seus pesares de um modo forte, intenso e com o dedo sempre na ferida, ao modo rodriguiano de ser.

Tem-se, dessarte, Nelson Rodrigues: jornalista, dramaturgo, cronista, contista. Escreveu 17 peças teatrais que foram classificadas por Sábato Magaldi (1992) como *Peças Míticas*, *Peças Psicológicas* e *Tragédias Cariocas*, este último gênero em que

se encontra a peça da adaptação e objeto de análise deste estudo, “*O Beijo no Asfalto*”. A peça estreou no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, em 07 de julho de 1961, encenada pela *Sociedade Teatro dos Sete*, que tinha no elenco Fernanda Montenegro como Selminha, e Ítalo Rossi como Delegado Cunha, com direção de Fernando Torres e cenários de Gianni Ratto. Descrita como uma *tragédia carioca* em 3 atos e 13 quadros, a peça aborda diversos temas como homofobia, machismo, violência e o que hoje podemos relacionar com o que chamamos de *fake news* (notícias falsas). Estes são apenas alguns dos elementos encontrados na peça e que trataremos como os *pontos de tensão* a serem trabalhados no decorrer do processo foram tratados. O professor e pesquisador Sábato Magaldi (1992, p. 69), em seu livro “*Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*”, elucida muito bem algumas ideias centrais da peça:

O Beijo no Asfalto fundamenta o irredutível individualismo rodriguiano. Manipulada por interesses escusos, a opinião pública acredita no homossexualismo de Arandir. A contaminação da mentira é tão poderosa que alcança até a mulher dele, a única pessoa que teria condições de defendê-lo sem trêguas. A trama sugere, no entanto, que eram muito fortes os componentes homossexuais do jornalista que desencadeou a campanha contra Arandir. E revela, no desfecho, que o sogro era o verdadeiro homossexual. Nelson abominava as ideias massificadas, os juízos fundados na aparência, as explicações óbvias para qualquer fenômeno.

Decidi realizar uma adaptação dessa peça teatral por acreditar que ela incorpora, em síntese, o que o Nelson Rodrigues descreve em sua obra como um todo. Tudo, de alguma forma, está ali, características que prevalecem na estrutura de outras peças do autor: o jornal, a manchete, a violência, a opressão policial, a interferência da mídia, o cafajeste, o desejo, a morte, o amor etc. Acho ela completa e, por isso, optei por adaptá-la e trazê-la para a minha pesquisa. Segundo o jornalista e professor Eugênio Bucci (2007, p. 209), em seu artigo publicado no livro “*A Esfinge Investigada*”, ele diz que a peça “teria sido inspirada na morte de um repórter do jornal O Globo, Pereira Rego, atropelado por um ônibus. Consta que o jornalista, percebendo que estava para morrer, pediu a uma jovem que lhe segurava a cabeça que o beijasse”. Nelson então fez o que costumava fazer quando lia notícias desse teor; criava uma história, uma crônica ou, neste caso, uma peça de teatro, porém invertendo alguns fatos, como diz Bucci (2007, p. 209): “Em *O beijo no asfalto*, um rapaz atropelado na praça da Bandeira, agonizante, também pede um beijo, mas a um outro homem”. Aí reside uma das características primordiais do

dramaturgo, seu caráter provocador de colocar em cena dois homens se beijando já revela o quanto a peça vinha para incomodar e jogar luz para uma temática muito além da homofobia, mas o quanto mídia e o poder público, também, são capazes de manipular, distorcer e até inventar uma falsa verdade no intuito de atender seus interesses pessoais.

“*O beijo no asfalto*” foi escrita em meados dos anos 1960 e é considerada uma das obras mais importantes do teatro brasileiro. A peça é uma tragédia carioca, urbana, mundana, que aborda temas como moralidade, hipocrisia, corrupção e sensacionalismo na sociedade brasileira. Conta a história de Arandir, um homem que, ao caminhar em plena Praça da Bandeira, região de grande movimentação do Rio de Janeiro, presencia um acidente onde um homem é atropelado. Ao se aproximar do indivíduo, como num último desejo antes de morrer, este lhe pede um beijo. No instante em que Arandir o beija, o jornalista Amado Ribeiro, que passava por ali, ao presenciar a cena, decide criar uma manchete sensacionalista, induzindo a opinião pública de que eles eram amantes e que aquilo se tratava, na verdade, de um assassinato. Isto, com a intenção de abafar um caso de violência do Delegado Cunha contra uma mulher grávida, que também tinha sido amplamente divulgado no seu jornal, *Última Hora*. Arandir se torna alvo de julgamentos cruéis e da intolerância de uma sociedade que não consegue compreender um gesto de humanidade em meio à sua própria decadência moral. A vida de Arandir é completamente desestruturada, pois o caso levanta dúvidas na população, em sua esposa Selminha e entre seus colegas de trabalho sobre seu caráter, pela possibilidade de ter matado aquele homem e não ter sido um acidente e de uma possível homossexualidade por parte dele. Como diz a pesquisadora Isadora Grevan de Carvalho (2021, p. 226), em seu livro “*O fetiche como estrutura*”:

Em meio a essa confusão, a única pessoa que poderia lutar em defesa dos fatos e acreditar em Arandir é sua esposa, Selminha. Ela é bastante frágil e “feminina” e porque está com Arandir desde menina, sempre confiou nele totalmente. Mas sua fragilidade e seu silêncio fazem pensar que ela duvida da heterossexualidade de seu marido. Ela começa a se recusar a beijá-lo e limpa a boca com as costas das mãos toda vez que ele tenta.

A leitura que se tem da personagem Arandir pode variar, o que nós vemos é justamente a atitude de uma pessoa solidária. No entanto, o modo como tudo se constrói no decorrer da peça faz com que possamos inferir por meio de amplas e

abertas interpretações. Sabemos que ele é uma vítima, mas como em todas as peças de Nelson Rodrigues, também se mostra errático, mundano, falho, e, por não se defender com veemência, abre precedentes, como Carvalho (2021, p. 228) diz:

Até agora, Arandir é apenas uma vítima inocente, beijando o homem ferido gentilmente e sem malícia, apenas para atender ao seu último desejo. Ele também, no entanto, é um personagem dúbio. Ele é capaz de ver as múltiplas facetas do seu caráter, mas não tem voz, exceto quando engajado na performance de alguém como é visto pelos outros.

A autora analisa como tema de seu livro o caráter fetichista das obras de Nelson Rodrigues. E destaca, também, o quanto o autor trabalha com as pausas, pontuações e, sobretudo, silêncios e o tanto que isso exerce um poder de influência nas tomadas de decisões das personagens e rumos da trama:

Em *O Beijo no Asfalto*, a performance da relação fetichista desce para o nível de diálogo (a palavra). Parece ser uma performance de silêncio (embora seja gritado em voz alta na mídia e seja objeto de intensa fofocas) por meio de um tipo de diálogo sincopado (abruptamente interrompido por uma pausa). Tal como acontece com muitas das peças de Rodrigues que temos analisado, as aparências enganam e muitas vezes apontam para o contrário do que está sendo retratado perante o público (Carvalho, 2021, p. 228).

Ou seja, a importância também do que não é dito, do que está por trás das entrelinhas do subtexto, segundo o professor e encenador Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 133) em seu Dicionário de teatro: “[...] o que não está explícito no DIÁLOGO, mas que pode ser inferido pela sugestividade desse mesmo diálogo”. Carvalho (2021, p. 228-229) reflete o quanto esses cortes contribuem para uma sensação de fluidez na trama e o quanto é característico estilístico do autor:

Uma vez que estão se apresentando, muitas vezes, com um nível elevado de consciência de seus atos performativos, os personagens não estão preocupados se estão sendo realmente ouvidos ou se estão transmitindo um discurso consistente para os outros. A esse respeito, é a precisão com que o dramaturgo torna esses cortes/interferências que aumentam a sensação de espontaneidade no texto (que neste caso funciona como uma máscara de silêncio).

Amado Ribeiro e Cunha unem-se com a intenção de tornar esse assunto cada vez mais comentado, para que o jornalista venda mais jornais e o delegado se livre do escândalo no qual se envolvia. Arandir vive numa casa com sua esposa e sua cunhada, Dália, uma jovem que mora com o casal e nutre um amor platônico por ele.

Seu sogro, Aprígio, jamais diz seu nome, sempre tratando como *meu genro, teu marido*. Assim se descobre, ao final da peça, que Aprígio, na verdade, nutria um amor reprimido por Arandir desde que este era criança, e que guardava uma mágoa por ter se casado com sua filha. Bucci (2007, p. 2010) nos relata em seu livro o desfecho da peça em que o sogro mata seu genro e nos revela sua obsessão:

Depois de ser executado pelo sogro, 'Seu' Aprígio. O espectador é levado a pensar, ao longo de toda a peça, que Aprígio odeia Arandir, provavelmente enciumado pelo amor de homem que parece nutrir pela filha. Tanto que Aprígio se recusa a pronunciar o nome do genro. Ao fim do terceiro e último ato, Aprígio se declara apaixonado por Arandir. Mata-o e, finalmente, diz a palavra que nunca admitiria. Grita, por três vezes, cada vez mais alto, o nome de seu amado: 'Arandir, Arandir, Arandir'.

A tratativa das personagens e as tensões que são geradas para a criação delas se dão muito pelo aspecto emocional que elas demonstram ter em suas ações e inclinações de caráter. Amado Ribeiro, por exemplo, é tratado nas adaptações que realizei como o verdadeiro vilão, agente fundamental e engajado a destruir a vida de Arandir. Carvalho (2021, p. 225) diz:

O personagem mais perverso da peça é Amado Ribeiro, o repórter corrupto, definido por Nelson Rodrigues como um "Canalha Dionisíaco". Cruel, mal e sensacionalista sem escrúpulos, abusa de seu poder comprando provas, inventando testemunhas, aproveitando-se de situações de vulnerabilidade e da ingenuidade das pessoas comuns, e passando informações falsas e enganosas sempre que pode.

Esse compilado de elementos faz com que eu reflita, em minha pesquisa, sobre a pertinência de utilizar essa trama que envolve o amor reprimido de um sogro pelo genro, a violência opressora oriunda da figura de um representante da justiça (delegado) e da opinião pública (jornalista), o levantamento da dúvida do caráter de uma pessoa e as violências que são geradas e respingam nas personagens Selminha e Dália. Tudo isso suscita *pontos de tensão* suficientes para que nesta investigação cheguemos a determinadas possibilidades de trabalho que serão vistos nos capítulos a seguir.

A peça é conhecida por sua crítica social contundente e sua abordagem provocativa sobre sexualidade e moralidade. Ao explorar a reação exagerada da sociedade diante de um gesto de compaixão, Nelson Rodrigues revela as hipocrisias e preconceitos enraizados na sociedade brasileira. "*O beijo no asfalto*" permanece

como uma obra atemporal que continua a provocar reflexões sobre questões morais e éticas na contemporaneidade.

Justifico a escolha desta peça como recorte desta pesquisa pois acredito que “*O beijo no asfalto*” detém as principais características de Nelson Rodrigues enquanto escritor. Se em sua penúltima peça, “*Anti-Nelson Rodrigues*”, ele subverte seu próprio estilo fazendo com que tenha um final feliz, o anti-herói se regenera, a figura feminina é dócil e permissiva, na sua última peça, por sua vez, “*A serpente*”, ele vai até as últimas consequências aderindo a uma nova sistemática de escrita na qual inclui uma trama mais curta, com uma linguagem mais agressiva, utilizando algumas palavras de baixo calão, algo não tão usual em sua escrita etc. Evidentemente que sempre é Nelson em essência, mas o conteúdo que, a meu ver, engloba mais características como o conflito amoroso, a violência contra a mulher, a opressão do sistema, o poder de persuasão da mídia, a repressão policial, o preconceito, o ambiente do jornal, o caráter investigativo, especulativo, tudo isso é encontrado em muitas de suas peças, mas principalmente em “*O beijo no asfalto*”.

Além de tudo isso, é possível perceber, embora nos pareça num primeiro momento bastante difícil detectar, características que determinam o conceito de *teatro épico* de acordo com a acepção do termo desta pesquisa. Nelson se dizia alguém que não era nem de esquerda, nem de direita: “Eu me recuso a ser um homem de esquerda, de direita ou de centro. Sou um sujeito que defende ferozmente a sua solidão” (Rodrigues, 2012b, p. 146-147). Mas mesmo com esta afirmativa e por ser alguém que criticava sobretudo as esquerdas, Nelson não deixava de ser político e sob esse aspecto destaco a pungência do tema de “*O beijo no asfalto*”, contar uma história sobre um homem que beija outro homem na rua ao vê-lo atropelado sôfrego, caído no asfalto. Ou quando traz para esta peça uma história real de seu conhecimento, como diz no livro “*Nelson por ele mesmo*”:

Escrevi a peça baseado num fato que ocorreu com Alfredo Pereira Rêgo, um jornalista que conheci quando eu tinha vinte anos. Alfredo era uma pessoa muito boa e foi atropelado. Poucos minutos antes de morrer, pediu para que qualquer pessoa o beijasse. Queria morrer sentindo o carinho de um ser humano e por isso quis ser beijado. Podia ser qualquer pessoa, o que lhe importava era o ato do amor. Pois bem, por ser uma pessoa muito boa, os jornais fizeram escândalo com sua morte. Isto demonstra que o homem é invejoso e egoísta. E minha peça procurou mostrar exatamente isto, um momento de amor e a falta dele, no homem (Rodrigues, 2012b, p. 81- 82).

Ele está, de certa maneira, suscitando outro aspecto do *épico*, precisamente o que Bertolt Brecht retrata em termos políticos. Ao abordar uma situação real, e refletir sobre humanidade, sobre o último desejo de uma pessoa enferma e o quanto a mídia, através das manchetes sensacionalistas para obter venda de jornais, lucro, tira vantagem de uma pessoa inocente, Nelson está criticando ou dando luz à essas questões da sociedade em que vive, por meio de sua peça teatral.

Embora alguns críticos possam dizer que Nelson Rodrigues e sua obra não têm nada a ver com *teatro épico* de Brecht, a partir do momento que ele ficcionaliza, em sua peça, um acontecimento real, ele vale-se do elemento político, e isto é uma característica do *teatro épico* também.

A escolha desta peça se dá por eu acreditar que ela abarca todas as características mais intrínsecas da obra de Nelson Rodrigues, mas também trato, a partir daqui, o seu *teatro desagradável*, e o quanto que outras obras contribuíram para que o autor estivesse envolto de polêmicas que o tachariam de reacionário, tarado e outros adjetivos. Relaciono com o termo *cancelado*, em que Nelson possivelmente seria se vivo ainda estivesse; ou não? A importância de fomentar um novo olhar para sua obra, aproximando de um teatro épico é, também, a ideia de refletir sobre todas essas questões.

4 OBRAS E CANCELAMENTO, UM TEATRO DESAGRADÁVEL

Devido ao recorrente anacronismo com questões relacionadas a autores e obras que dada época foram escritas e que hoje, quando estudadas, são alvo, muitas vezes, de descontextualização que trago um olhar para esse tema através do chamado *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues. O autor chamou assim as peças que, segundo suas próprias palavras, eram fétidas, pestilentas, capazes de causar o tifo e a malária na plateia: “Numa palavra estou fazendo um teatro *desagradável*, peças *desagradáveis*. No gênero destas, incluí desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*” (Rodrigues, 2017a, p. 654).

A intenção de analisar estas e outras peças do autor é justamente para trazer à luz as problematizações do conteúdo das obras com o mundo contemporâneo atual, para assim discorrer sobre os caminhos que percorri até chegar na minha produção prática em “*O beijo [re]cancelado*”, em que promovo uma perspectiva épica acerca desta adaptação de “*O beijo no asfalto*”. Busco uma atuação relacionada a dramaturgia produzida tanto em minhas ações como em texto, para isso trago a pesquisadora Anne Ubersfeld (2010, p. 5) que elucida em seu livro “*Para ler teatro*”, a complexidade de distinguir texto e representação:

Não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a *proxêmica* são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início, mesmo e principalmente se for preciso posteriormente mostrar suas relações.

Por compreender que o tratamento do texto, dos signos não-verbais e o fator teatral são elementos que devem ser examinados de formas distintas, que Ubersfeld (2010) aborda algumas questões que traz como uma relação, inclusive, com Barthes, referindo-se a confusão que ocorre diante dos signos verbais e não-verbais sobre o que é teatralidade:

Confusão que se instala no âmago da noção de teatralidade tal como a define Barthes no célebre texto de *Ensaio Crítico*: “O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se constrói em cena a partir do argumento escrito” (Barthes, 2009 *apud* Ubersfeld, 2010, p. 05).

Uma peça de teatro deve ser cancelada por tratar de temas desagradáveis ou por abordar situações indigestas? O correto seria eliminar o autor das grades curriculares e não mais tratar de sua relevância para o cenário teatral, já que sua obra produz tamanha ojeriza? Neste caso, “*Álbum de família*” talvez seja, das peças de Nelson Rodrigues, a que mais tenha sido considerada polêmica em certo sentido. Ainda é capaz de causar a repulsa e muito debate. A peça conta a história de uma família da aristocracia do interior do Brasil que inicia aparentemente dentro dos padrões formais vigentes da época, mas, à medida em que os filhos vão crescendo, também aumentam os desejos, o amor e as paixões incestuosas. No ano de 1900, quando tudo se inicia, e 24 anos depois, quando as situações e desfechos passam a sair do controle da família tradicional.

Rute é a cunhada apaixonada por Jonas que acoberta sua perversão e tara por adolescentes. O pai, Jonas, por sua vez, tem o hábito de transar com garotas de 12 a 16 anos para extravasar o desejo sexual que sente por Glória, filha caçula, que nutre desejos pelo próprio pai em questão.

O irmão mais velho, Guilherme, também se sente atraído pela irmã Glória, que se castra para evitar qualquer futuro incesto. Edmundo, o segundo irmão, é apaixonado pela mãe, D. Senhorinha, ele tem uma paixão que impede que ele consiga consumir seu casamento com Heloísa. D. Senhorinha ama o terceiro filho, Nonô, que enlouqueceu subitamente devido a um contato incestuoso com sua mãe, com isso, passou a correr nu gritando pelos campos da fazenda onde vivem. A peça é interrompida diversas vezes para que um locutor diga o quanto aquela família é feliz e amável, contrapondo toda a loucura que é mostrada ao longo da história.

Segundo o orientador dessa pesquisa, Clóvis Massa (2007), em seu artigo “*Álbum de família e o teatro desagradável*” publicado no livro “*A esfinge investigada*” ele ratifica o caráter indigesto encontrado na obra de Nelson Rodrigues e o quanto esta noção faz com que fiquem expostas as emoções do público e o quanto ela é capaz de causar toda a repulsa ao tratamento deste tema num palco em que, de certa forma, as vísceras da sociedade estão sendo expostas:

Potencialmente, *Álbum de família* fura os abscessos morais e sociais por mostrar um núcleo familiar incestuoso a espectadores que convivem com a proibição do incesto. A família se apresenta como pano de fundo e contorno dos temas que fazem a parte de sua dramaturgia, no qual estão presentes o amor, o ódio, o sexo e a morte. A exposição crua do desregramento de uma família que viola a moral cotidiana, família essa identificada com o

comportamento aristocrático rural brasileiro, deveria fazer com que a observação desses seres transgressores da decência pública religasse o homem atual ao homem arcaico, de civilizações pré-modernas (Massa, 2006, p. 58).

A partir disso, destaco as seguintes cenas de violência: na peça o autor menciona o quão feia é a personagem Tia Rute, mas o quanto ela ficou agradecida por Jonas, mesmo bêbado, ter se deitado com ela que nunca fora desejada por ninguém. Na peça ela diz diretamente para D. Senhorinha, esposa de Jonas

Tia Rute [dolorosa, transfigurada pela recordação grata] - Também foi só uma vez. Ele estava bêbado, mas não faz mal. NENHUM HOMEM ANTES TINHA OLHADO PARA MIM. Ninguém, nem pretos. Foi uma graça de bêbado que fizeram comigo - eu sei. Mas o fato é que FUI AMADA. Até na boca ele me beijou, como se eu fosse uma dessas mulheres muito desejadas. Esse homem [mudando de tom, violenta] É SEU MARIDO! (Rodrigues, 2017a, p. 363).

Por esse senso de gratidão, ela é quem arranja meninas virgens, menores de idade, para que Jonas desvie seu desejo pela própria filha. Um ato de violência sem precedentes, que começa numa fala de teor racista e que se segue pela cumplicidade em encobrir um ato desprezível de pedofilia.

Tia Rute [sem ouvi-lo] Por isso é que eu gosto dele. Sabia que tinha sido aquela vez só - que não voltaria mais, paciência. Mas como foi bom! Agora, o que ele quiser, eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado (Rodrigues, 2017a, p. 363).

Esta, para mim, é uma deflagração da enorme violência existente e ocultada na sociedade daquela época e provavelmente até os dias de hoje. Outro momento de violência é quando Guilherme se castra – ele chega ao ponto de se violentar fisicamente para que o pecado não lhe tome conta e com isso não consuma seu desejo pela irmã Glória, dizendo sempre que sofreu um acidente. Ele também é capaz de causar mal a outras pessoas quando num diálogo revela para Glória os requintes de crueldade que seu pai foi capaz ao matar uma mulher: “Guilherme [rindo como um demônio] - Ela apanhou gravidez! Na época de ter filho veio se arrastando, gemendo... Papai, então, pisou o ventre da mulher. [exultante] Pisou a criança, mulher, tudo!” (Rodrigues, 2017a, p. 388)

Os comentários de Speaker podem ser considerados violentos também quando ele enobrece os valores da família patriarcal trazendo elementos do bufão

com indecências e alegria visível com as desgraças a que as personagens são acometidas.

Vejo a violência contida nessa peça de uma maneira a provocar o espectador de modo que não fique imparcial ou indiferente. Percebo o excesso de amor que em dado momento explode de maneira obscena e incestuosa como as tragédias “*Édipo*” e “*Electra*” em que o desejo e amor se dão no núcleo familiar do filho pela mãe e da filha pelo pai, respectivamente. Massa (2007, p. 64) diz, ainda, em seu artigo:

Nelson Rodrigues retratou a sociedade de sua época, mas, ainda mais no caso de *Álbum de família*, não um retrato histórico, social e econômico da família brasileira patriarcal. Numa elaborada linguagem cotidiana, sem nenhum desmerecimento para com o uso dos recursos poéticos, a escrita dramática do autor foi pioneira na criação da tragédia moderna brasileira a partir dos mitos e arquétipos do inconsciente coletivo que a leitura psicanalítica consagrou.

A peça também mostra aquilo que está guardado no primitivo do ser humano, ela, de alguma forma, explicita tudo o que agride a realidade. Realidade esta talvez que não queiramos encontrar ou descobrir que está dentro de cada pessoa passível de erros e pecados possíveis, dos mais leves aos mais pecaminosos.

Em um depoimento publicado em *O Jornal*, no dia 16/07/1967, e que foi extraído do livro de suas peças completas, Nelson Rodrigues (2017a, p. 663) diz sobre “*Álbum de família*”:

Escrevi essa peça como um anjo. Isto pode parecer apenas uma frase, aliás. sublitéria, mas eu digo anjo no sentido de que realmente não fiz a menor concessão dos critérios, aos valores convencionais. Fui até as últimas consequências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de Família* é uma peça suicida, que da primeira à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição. Tanto é que ela passou 21 anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba.

Poderia outras peças serem consideradas, também, desagradáveis? O que dizer, por exemplo, de “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*”? Com a quantidade de violências nela contidas, para mim, este é um de seus escritos mais exuberantes, intensos e atroz. Ao ler esta peça, pode-se obter uma opinião muito diferente do que quando assistimos a alguma adaptação cinematográfica. No cinema, foram algumas versões, em 1963⁹, 1981¹⁰ e 2013¹¹, no teatro já obteve

⁹ 1963 - Direção: Billy Davis;

¹⁰ 1981 - Direção: Braz Chediak;

diversas montagens com os mais variados elencos e formas de contar a história de Maria Cecília, uma menina cujo pai busca um casamento para amenizar um crime sexual envolvendo a jovem de, como descrito na peça, 17 anos de idade.

A trama conduz, imediatamente, nossa atenção para uma frase que permeia toda a peça: *O mineiro só é solidário no câncer*, e diante disso as personagens oscilam e se comportam de modo que suas atitudes se inspiram na angústia que a frase proporciona. O diretor teatral Luiz Arthur Nunes (2007b) em seu artigo “*Bonitinha, mas ordinária: ética e estrutura dramática*” que consta no mesmo livro, “*A esfinge investigada*”, diz sobre a frase e o conflito do protagonista, Edgar, um contínuo que trabalha para o pai de Maria Cecília, Werneck, e se vê numa crise existencial e moral:

Se a solidariedade só pode ocorrer em situações tão extremas, é porque as relações humanas são regidas basicamente pelo individualismo egoísta, pelo desamor. A partir daí, não há lugar para valores éticos como a solidariedade, a compaixão, o amor ao próximo, A norma é o interesse material, a corrupção e a degradação. Essas reflexões a um tempo fascinam e assustam Edgar: se a frase de Otto for verdadeira, o ser humano está perdido. Se não for, talvez possa ainda haver uma chance de salvação. A peça toda gira sobre essa questão (Nunes, 2007b, p. 224).

Esse conflito interno e psicológico desencadeia, na trama, os movimentos de violência que ocorrem. Só há solidariedade, portanto, através da iminência da morte? As personagens haveriam de buscar ceifar suas próprias vidas ou dos outros para poderem se aproximar de algo puro, divino, íntegro? Numa outra reflexão o professor Magaldi (1992, p. 71) em seu livro “*Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*”, diz-nos:

Bonitinha, Mas Ordinária ou Otto Lara Resende é, em grande parte, uma variação sobre a frase dostoiévskiana, feita a partir de outra frase dita pelo autor de *O Braço Direito*, erigido em título da peça: “o mineiro só é solidário no câncer”. Isto é, não há solidariedade, a não ser no momento extremo, em que está decretada a morte. Para que prevaleçam os bons sentimentos, é necessária a chamada à certeza da morte. Numa outra leitura, pode-se afirmar que o homem se abre à solidariedade pela consciência da finitude. Mas, amplamente, cabe admitir que, destruída a frase, se acreditará que a bondade tem força para reger os destinos humanos. A convivência não precisa aparentar-se à selva.

¹¹ 2013 - Direção: Moacyr Góes.

As atitudes atrozes nos fazem pensar o quanto Nelson Rodrigues estava engajado em denunciar uma sociedade absolutamente doentia e que colocava o poder econômico e o status social acima de qualquer coisa, inclusive das vontades de uma filha que apenas se submetia aos mandos e desmandos de seu pai, Werneck, um homem de posses, dinheiro e sem nenhum tipo de caráter ou escrúpulos.

Acredita-se, até certo momento da trama, que Maria Cecília foi estuprada por cinco homens negros na beira de uma estrada quando o carro do funcionário de seu pai, Peixoto, estraga enquanto passeavam pelo local. Bem como acredita-se que a personagem Ritinha é uma moça pura que cuida da mãe adoentada e das irmãs mais novas, nutrindo uma espécie de amor/romance com o contínuo Edgar, também funcionário de Werneck. A partir do segundo e terceiro ato, descobre-se que Ritinha, na verdade, ganha a vida como prostituta e Maria Cecília combinou com Peixoto tal ato como ele explica para Edgard no ápice da peça na cena 13 do terceiro ato

Peixoto - Eu me apaixonei por ela. E ela me dizia: - “Eu queria uma curra como aquela do jornal.” Pôs isso na minha cabeça. Então, eu catei cinco sujeitos. Paguei os cinco. Custou cinquenta contos. Ela queria que eu ficasse olhando. Compreendeu, Edgard? Foi ela! Ela que pediu pra ser violada! (Rodrigues, 2017b, p. 592, 593).

Nem tudo sai exatamente como somos conduzidos a pensar. Ao terminar de ler a peça detectei quatro situações de violência sexual. Na cena 5 do primeiro ato, Edgar oferece uma carona para Ritinha, que, num primeiro momento nega, mas se deixa levar pelo sentimento que nutre pelo rapaz. Ele tenta beijá-la à força, mas é interrompido por um homem chamado Nepomuceno, um leproso que aparece, assustadoramente, com a mesma vontade de violar a moça, quando ele grita: “Agora sou eu! Eu!” (Rodrigues, 2017b, p. 528), Edgard liga o automóvel e arranca. Ele ainda justifica:

Edgard [desesperado de pena e remorso] - Ouve, Ritinha. O que eu fiz. Ouve. Eu reconheço que foi uma indignidade. Aquele leproso apareceu no momento exato. Foi ele que te salvou e me salvou. E agora responde. Responde: - você está com raiva de mim? (Rodrigues, 2017b, p. 529).

O outro estupro é narrado por Ritinha que relata o abuso do presidente da comissão de onde sua mãe trabalhava e que estava sendo acusada, injustamente, de roubo. Na cena 5 do terceiro ato, Ritinha é enfática ao lhe dizer chorando: “O

senhor está abusando de mim” (Rodrigues, 2017b, p. 571). O homem cujo nome na peça é *Velho* lhe diz:

Velho: [desesperado de desejo] - O mínimo! No médico, a mulher! Os médicos despem! [numa súplica abjecta] - No exame de câncer, a cliente fica nua! Em pelo! Você mostra o seio. Eu só olho. De longe. Não toco em você. Fico aqui. Olhando, apenas. O mínimo! E salvo sua mãe. Agora escolha. [pausa] Estou esperando (Rodrigues, 2017b, p. 571).

Ritinha fica dividida por tal pressão psicológica que lhe é imposta. Uma observação: podemos tirar, também, uma medida do caráter deste homem que ao se referir sobre uma mulher que vai ao médico fazer um exame chama-a de *cliente* e não de *paciente*. Ele está usando seu poder e influência para obter resultados dos seus desejos de violência.

Na festa proporcionada por Werneck em sua casa, no terceiro ato, com pessoas da sociedade, é uma violência sexual generalizada, em que ele manda alguns jovens homens buscarem moças para uma curra que seria exibida para seus convidados, em seguida, é-nos revelado que essas vítimas são irmãs de Ritinha que, novamente, tenta interceder pelas irmãs.

E o estupro da peça em questão que é o grande cerne desta trama onde os cinco homens negros atacam Maria Cecília, na verdade trata-se de um combinado entre ela e seu amante, Peixoto, cujo apelido é *Cadelão*: “Peixoto: Tem 17 anos e é mais puta que. E só sabe amar assim. A única coisa que a prende a mim é o apelido de “Cadelão”. Foge dessa mulher. Foge, porque eu não fugirei nunca!” (Rodrigues, 2017b, p. 593).

Em determinado momento da peça, Werneck dá um cheque para Edgar para testar o seu caráter, mas ao final, num clímax com Ritinha, ele hesita entre trocar o cheque no banco ou queimá-lo, mas, queimando-o, limpa sua consciência, e assim o faz, encerrando o terceiro e último ato da peça.

Por sua vez, “*Os sete gatinhos*”, classificada por Magaldi como uma das *tragédias cariocas*, estreou no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1958. A história se passa no seio de uma família suburbana. Noronha é um contínuo da câmara dos deputados que vive com sua esposa, Aracy (Gorda), e quatro de suas filhas, sendo que a mais nova, Silene, estuda em um colégio interno.

A vida de todos muda completamente quando recebem o comunicado de que Silene é acusada, no colégio, de matar a pauladas uma gata grávida. A partir daí

uma nova trama se estabelece. A família Noronha, que parece tão normal quanto qualquer outra, esconde segredos inconfessáveis que passam a ser revelados no decorrer. As quatro filhas mais velhas, por exemplo, se prostituem para garantir a castidade e a boa educação de Silene. A partir do incidente ocorrido na escola, descobre-se que a jovem não é pura como todos pensam. Segundo Carvalho (2021, p. 59):

Toda a família de Silene a tem como seu fetiche, na crença de que ela realmente gosta de representar um símbolo de pureza para eles, mas a verdade efetiva reside no extremo oposto do espectro. Ironicamente, pelas mesmas razões, Silene cria, por detrás de seu isolamento dos homens e da sociedade, sua própria ética individual de conduta e seus próprios fetiches, que acabam se chocando com as expectativas de sua família.

Descobre-se que Silene de fato cometeu o crime e como o único símbolo de pureza da família, a única integrante incapaz de cometer algum delito ou pecado tem em sua moral, sua dignidade corrompida, Noronha decide largar o emprego e viver à custa da prostituição de suas filhas: “A violência e a dinâmica familiar da classe média brasileira também têm servido para projetar o estilo único da dramaturgia de Nelson Rodrigues, abrindo o caminho para o desenvolvimento de um novo tipo de teatro nacional” (Carvalho, 2021, p. 68).

A violência nas peças de Nelson Rodrigues muitas vezes não se manifesta apenas de forma física, mas também emocional e psicológica. Ele mergulha nas profundezas da alma humana, expondo seus conflitos, traumas e paixões. Suas tramas frequentemente envolvem temas como incesto, traição, crime passional, e perversões sexuais, e a violência emerge como uma expressão dessas tensões. A violência serve como uma reflexão sobre a natureza humana e as sombras que habitam dentro de cada um de nós, convidando o público a confrontar questões morais e éticas profundas. Suas obras continuam a ser relevantes e provocativas, desafiando as convenções e questionando os limites da arte e da sociedade.

Sobre a homossexualidade reprimida da personagem Aprígio, em “*O beijo no asfalto*”, pode-se dizer que ele não a manifesta por uma série de questões de ordem social. Talvez a vergonha de ser um ‘pai de família’, viúvo, numa sociedade extremamente preconceituosa como a do Rio de Janeiro da década de 1960. O pesquisador e especialista em reputação internacional sobre as questões jurídicas associadas à discriminação, aos direitos das minorias e aos *gender studies*, ítalo-

argentino, Daniel Borillo (2010, p. 101) em seu livro “*Homofobia: história e crítica de um preconceito*” ele diz, no capítulo “*A homofobia interiorizada*”, sobre a questão de repressão exercida pela sociedade:

Em uma sociedade em que os ideais de natureza sexual e afetiva são construídos com base na superioridade psicológica e cultural da heterossexualidade, parece difícil esquivar os conflitos interiores resultantes de uma não adequação a tais valores. Além disso, os gays e as lésbicas crescem em um ambiente que desenvolve abertamente sua hostilidade anti-homossexual.

Essa questão torna-se muito grave, pois pode ter gerado em Aprígio justamente um efeito de opressão do qual se sente motivado a reproduzir. Imbuído de uma série de sentimentos que se originam da violência que sofre, com os mais variados tipos de insultos faz com que seus desejos sejam reprimidos, causando-lhe um efeito de não aceitação de si mesmo. Borillo (2010, p. 101) segue seu pensamento sobre essa interiorização:

A interiorização dessa violência, sob a forma de insultos, injúrias, afirmações desdenhosas, condenações morais ou atitudes compassivas, impele um grande número de homossexuais a lutar contra seus desejos, provocando, às vezes, graves distúrbios psicológicos, tais como sentimento de culpa, ansiedade, vergonha e depressão.

Como viver em uma sociedade que não admite o modo como se é? Como conviver em sociedade escondendo seus desejos e aspirações? *Aprígio* encontra, como melhor caminho, esconder sua sexualidade da sociedade, das suas filhas, *Selminha* e *Dália*, e constantemente implica com seu genro, *Arandir*, nunca o chamando pelo nome. Sempre se refere a ele como *meu genro*, *teu marido*, *teu noivo*, nunca pelo nome. Em determinado momento sua filha mais nova o questiona desta implicância e desconfia que seja amor incestuoso nutrido por ele por sua filha mais velha, *Aprígio* ri dessa situação e diz: “[...] realmente, quando uma filha se casa, o pai é um pouco traído. Não deixa de ser traído” (Rodrigues, 2017b, p. 408). Mas isso é ainda reflexo de sua não aceitação própria, como ratifica Borillo (2010, p. 102): “A aceitação da própria homossexualidade é tão difícil que um número considerável de gays encontram-se em uma situação de isolamento e de angústia particularmente insuportável”. Esse sentimento reprimido pode fazer com que o indivíduo que sofre esta questão reproduza os conceitos vigentes da sociedade em que vive mesmo que isso lhe custe sua liberdade em nome da aceitação perante os

outros, parece que é o que ocorre com *Aprígio*: “Se, em cada um de nós, existe um homofóbico enrustido, é porque a homofobia parece ser necessária à constituição da identidade de cada indivíduo” (Borillo, 2010, p. 87).

Borillo (2010) descreve no capítulo “*A homofobia como elemento constitutivo da identidade masculina*” o quanto, inclusive, muitos homossexuais se veem numa situação de mudar seus comportamentos para essa aceitação social, provocando, assim, mais dor e anulamento de si próprio, o que gera todo esse choque e tensão que se concebe entre o cidadão e seu meio:

Fortalecer a homofobia é, portanto, um mecanismo essencial do caráter masculino, porque ela permite recalcar o medo enrustido do desejo homossexual, confrontar-se com um homem efeminado desperta a angústia em relação às características femininas de sua própria personalidade; tanto mais que esta teve de construir-se em oposição à sensibilidade, à passividade, à vulnerabilidade e à ternura, enquanto atributos do “sexo frágil” (Borillo, 2010, p. 89).

Permeia no decorrer desta escrita, e inclusive no título dessa dissertação, a ideia de uma obra que mexe em temas ditos polêmicos ou de difícil tratamento visto o lugar de onde eu parto. Sendo um homem-cis, branco e heterossexual, como lidar com essas temáticas? Na minha abordagem prática, lido com diversas problematizações que trato nesta pesquisa, mas também reflito sobre outros tipos de tensionamentos como, por exemplo, as peças de um autor que tratou de tudo numa época em que reflexões sobre um letramento racial, uma conscientização quanto às pautas LGBTQIAPN+, ou questões ligadas à liberdade sexual afetiva ainda não eram amplamente discutidas, ou melhor, não se tinha uma desenvoltura para tratar desses temas sem o pré-conceito tão recorrente de um período de plena Ditadura Militar.

Na peça “*Anjo negro*”, Nelson Rodrigues escreveu sobre um homem, *Ismael*, que renega a sua negritude e suas origens e se casa com uma mulher branca, *Virgínia*. Os dois vivem enclausurados em uma casa, onde encontram situações de conflito a todo momento, como, por exemplo, a chegada de *Elias*, um irmão branco e cego de *Ismael*. Uma tragédia em três atos que desencadeia uma série de acontecimentos que fizeram com que sua estreia em 02 de abril de 1948, no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, fosse envolta de polêmicas¹² e muito debate popular.

¹² A peça foi interdita em janeiro de 1948, sendo liberada somente em abril.

A peça estreou com um ator branco, Orlando Guy, pintado com tinta preta para interpretar a personagem. Isso desagradou ao Nelson que queria que Abdias do Nascimento representasse o protagonista (Castro, 1992, p. 204), mas o próprio Abdias disse para Nelson que o conteúdo da peça era mais importante: “O próprio Abdias aconselhou Nelson a passar por cima desse detalhe. ‘Mas você acha mesmo, Abdias?’, Nelson perguntou. ‘Acho. O importante é que a peça seja levada”, disse o outro”.

Interessa-me refletir aqui os *tensionamentos* gerados a partir dessa questão que se sucedeu pelo fato de o teatro em questão não permitir um protagonista negro em seu palco, por Abdias pedir que a peça fosse feita mesmo assim, e que Nelson acatasse de modo que o que se desenhava era, na verdade, uma atitude inaceitável de racismo do sistema como um todo.

Minha dissertação se propõe a um olhar para essas *tensões* relacionadas a peça “*O beijo no asfalto*”, em que a problematização racial não é um tema específico, mas trago a peça “*O anjo negro*” para refletir sobre esses *tensionamentos* de ordem estrutural, sobre como realizar determinados tratamentos sem incorrer ou corroborar para esses preconceitos sempre tão reproduzidos.

Existe uma série de questões econômicas, políticas e sociais que impedem que pessoas negras ascendam na sociedade, por isso penso que é necessário pensar em como começar a desfazer essa desigualdade dentro da arte e do teatro que eu pratico. O professor e Ministro dos Direitos Humanos Silvio Almeida¹³ (2020, p. 48), em seu livro “*Racismo estrutural*”, reflete sobre essas questões que quero trazer aqui quando diz:

Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratarem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como ‘normais’ em toda a sociedade.

É muito comum que autores, artistas de um modo geral, estivessem despreparados para esse tipo de debate, podemos culpar a eles por não buscarem essas informações, mas é inegável que os mecanismos da sociedade da época também não disponibilizavam espaços para a escuta dessas pessoas invisibilizadas e por muito anos silenciadas. Quando penso no elenco de estreia da peça “*O beijo*

¹³ Silvio Almeida foi incluído nesta pesquisa antes das acusações de abuso sobre ele, que tiveram início em setembro de 2024.

no asfalto”, sinto a ausência de atores negros. Se ampliarmos a reflexão para áreas como o cinema, as telenovelas, como era naquele tempo, ou mesmo nos dias de hoje? Mas sejamos coerentes e lembremos que a questão da estrutura não é uma desculpa ou mesmo uma amenização, como diz Almeida (2020, p. 50-51) em seu livro:

O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica. Porém o uso do termo “estrutura” não significa dizer que o racismo seja uma condição incontornável e que ações e políticas institucionais antirracistas sejam inúteis; ou, ainda, que indivíduos que cometam atos discriminatórios não devam ser pessoalmente responsabilizados. Dizer isso seria negar os aspectos social, histórico e político do racismo.

Tenho esse olhar e atenção para essa temática para que meu trabalho prático e escrito não seja um amenizador dos fatos, ou que meu trabalho opere dentro de uma lógica me colocando como um ator incapaz de tratar de temas pungentes para a sociedade porque não pertencço a uma pauta identitária, mas para dar luz a essas problematizações que se fazem presentes em meu *modus operandi*, na maneira como trabalho e estruturo meu fazer teatral. Seria mais fácil eu simplesmente não tratar dessas questões? Talvez. Mas Almeida (2020, p.51) diz: “O propósito desse olhar mais complexo é afastar análises superficiais ou reducionistas sobre a questão racial que, além de não contribuírem para o entendimento do problema, dificultam em muito o combate ao racismo”, ou seja: é uma escolha minha desafiar minhas origens, o lugar de onde eu parto e refletir sobre esses temas debatidos da atualidade.

Ao reler “*Anjo negro*”, vejo que a peça é tão cheia de meandros que vão desde debates sobre a família, rupturas com normas culturais, sobre o desejo, a culpa, além de preconceito, e, claro, amor e morte. Nelson foi ousado em tratar de temas tabus e dar vida a Ismael, um homem negro que como ele mesmo diz em seu teatro desagradável: “Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. entre parênteses, acho que existem negros e brancos piores do que Ismael” (Rodrigues, 2017a, p. 656). Tratou de forma que, para a época, causou o alvoroço que ali foi necessário, mas que, hoje, temos a possibilidade de refletir e ressignificar sua obra para que permaneça cada vez mais atual, pungente e necessária. Por isso é importante pensar o racismo não como um ato individual ou acusar

indubitavelmente qualquer pessoa que tenha tratado sobre o tema, como elucida Almeida (2020, p.51-52):

Ou seja, pensar o racismo como parte da estrutura não retira a responsabilidade individual sobre a prática de condutas racistas e não é um alibi para os racistas. Pelo contrário: entender que o racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo, nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas.

O exercício reflexivo aqui é pensar como podemos contribuir para não incorrer nos mesmos erros. Tendo esses disparadores como objetos que estão presentes na pesquisa, e enquanto eu me coloco como um agente que pretende não corroborar para a perpetuação de preconceitos, sejam eles quais forem, nos próximos capítulos, trato sobre os tensionamentos de outros grupos e artistas que trabalharam com a obra de Nelson Rodrigues e disserto, na sequência, os procedimentos que realizo para a busca de um teatro épico como elemento que tensiona uma obra tão atual.

5 APANHADO DAS ENTREVISTAS

No início desta pesquisa, decidi realizar uma série de entrevistas com artistas que, de algum modo, tiveram cruzamentos com a obra teatral de Nelson Rodrigues. Interessava-me, sobretudo, que eles me trouxessem problematizações, questões que foram tratadas durante os seus processos de feitura, seja nos ensaios, nas montagens em si, durante as apresentações; minhas perguntas eram voltadas nesse sentido.

Vivemos, atualmente, um grande debate público sobre obras teatrais do passado vistas aos olhos de hoje, e por isso optei por, em minhas perguntas, estimular os entrevistados no sentido que me revelassem quais foram os momentos de discussão, entre os profissionais envolvidos em seus respectivos projetos, e quais foram as temáticas destas: se de ordem moral, identitária, filosófica, política etc.

Entendo que mesmo propondo procedimentos épicos como elementos de tensão na obra de Nelson Rodrigues, eu deveria levantar essas questões para que, a partir daí, pudesse desenvolver os objetivos que almejo nessa pesquisa. Por tanto, neste capítulo, trago uma síntese das entrevistas realizadas. Foram, aproximadamente, dez entrevistas de nomes como Caco Coelho, Marco Antônio Braz, Álvaro Rosa Costa, Alexandre Farias, Diego Ferreira, Sandra Dani, o grupo teatral *Levanta Favela*, entre outros.

Nem todos estarão no Anexo deste trabalho, porque a ideia era destacar as entrevistas que me auxiliaram de forma mais efetiva dentro do que me proponho realizar em “*O beijo [re]cancelado*”, de modo prático e teórico. Mas, importante dizer, que todos que contribuíram, enriqueceram e me ajudaram a percorrer os caminhos que almejei.

Destaco que, ao desenvolver as perguntas e estimular os entrevistados a me trazerem elementos que pudessem contribuir para a minha investigação no que concerne o trabalho de ator, o épico em Nelson Rodrigues, *pontos de tensão* encontrados em sala de ensaio, muitos deles preferiram não aprofundar ou relatar qualquer questão mais problemática que tenha ocorrido. Entendo que esta é uma questão muito pessoal, pois ao citar essas problematizações é inevitável confrontar

com uma questão ética, pois necessariamente a pessoa entrevistada se vê numa situação de citar nomes, ou remexer em uma lembrança que pode trazer um desconforto. Respeitei os limites de meus entrevistados, pois não é minha intenção dar luz a essas questões especificamente, mas verificar de que modo trataram e realizaram seus processos para que, tendo essas informações, eu possa desenvolver o meu.

De um modo geral, percebi que todas as pessoas que trabalharam com peças de Nelson Rodrigues ou admiram muito o autor e sua obra, ou são profissionais dispostos a uma revisão. Eu sempre coloquei, também, para eles, as minhas experiências boas e ruins com as peças de Nelson. Falei dos meus disparadores, dos meus confrontos e dos meus estímulos até chegar no meu desejo de fazer uma pós-graduação sobre um autor tão debatido.

Perguntei aos entrevistados se em algum momento tiveram que lidar com tensões de ordem racial, sexual, ideológica, entre outras, dentro dos seus processos. Ainda, o quanto sentiram que, em certa medida, oprimiam ou eram oprimidos na execução das peças que trabalharam. A partir disso, alguns deles me trouxeram temas pungentes sobre essas abordagens.

Em diferentes passagens da entrevista, a atriz e diretora Flávia Pucci, por exemplo, que trabalhou com o consagrado diretor Antunes Filho, e participou de momentos importantes junto ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT)¹⁴, reflete sobre questões existencialistas em relação à obra de Nelson, quando menciona o fato de que nenhuma mulher quer ser estuprada, mas pelo menos em algum momento da vida nós mesmos já nos violentamos em prol de algo, alguém ou qualquer outro motivo. Por querer algo a mais, por estar se sentindo mal em alguma situação etc.

O ator e diretor Nelson Baskerville traz um importante olhar sobre algo muito pertinente em minha pesquisa, o épico em Nelson Rodrigues, e diz que sua obra precisa ser revista e que não pode apenas ser feita na íntegra sem uma reflexão, sem um apuro atualizado frente a temas que precisam de novas abordagens, novos olhares. E eu, pessoalmente, concordo muito com isso, pois acredito que é preciso revisar, visitar, tecer novos olhares para obras do passado, para justamente ratificar a pungência dessas peças. Os tempos mudaram, os artistas também e as

¹⁴ CPT - Centro de Pesquisa Teatral do SESC São Paulo. O grupo foi liderado pelo diretor Antunes Filho a partir do espetáculo *Macunaíma* em 1978 até sua morte em 2019.

pautas identitárias necessitam de uma abordagem mais integralizada ao que ocorre hoje e não somente com os olhos para o passado.

Em conversa com a veterana atriz gaúcha Sandra Dani, ela diz que acha importante essa revisitação e que, inclusive, não se opõe a adaptações. Por algum motivo, os autores ocupam um lugar que parece que são intocados e que não podem ser ressignificados, remodelados e atualizados. A atriz se mostra a favor de uma abordagem inovadora, contemporânea, e isso não é desrespeitar a obra, muito pelo contrário, é dar a ela a oportunidade de dialogar com a atualidade.

O diretor e pesquisador Luiz Arthur Nunes, ao contrário de Sandra Dani, diz não ser a favor de cortes, adaptações ou *recontextualizações*. Se Medéia não matar os filhos, não tem peça. Diz, também, que em geral não passou por embates com seu elenco e nem por situações, digamos, polêmicas. Considera a obra do Nelson atual e diz que o autor expõe de uma forma crítica as questões do racismo, da exploração da mulher, da homofobia, entre outras. Não faz proselitismo, mas retrata com fidelidade as misérias do violento conservadorismo da sociedade brasileira. Ele acrescenta dizendo que há no mundo atual uma intolerância, um neomoralismo que resulta na censura a partir do politicamente correto. Nelson hoje é visto por muitos através dessas lentes e, por isso, seus escritos sofrerão ainda protestos e banimentos. Mas, com o tempo, tudo isso passará e aprenderemos a ter um olhar de compreensão e aceitação de outros contextos culturais.

Podemos aceitar a tragédia de Medeia matando os próprios filhos, e isso não quer dizer que aprovamos o que ela faz. Esta ideia de Luiz Arthur confronta, em parte, com o que eu acredito que se pode fazer com a obra de um consagrado autor, no entanto gosto da ideia de realizar a peça tal e qual, também, porque nos permite um olhar íntegro e absolutamente fidedigno ao que o autor idealizou no período em que viveu. A interpretação e contextualização dos fatores abordados cabe ao público.

Em continuidade, a atriz Luciana Braga, na entrevista, revela sua admiração por Nelson Rodrigues e admite que é possível que sua obra venha a esbarrar em temas delicados, mas alerta que, para não haver desentendimentos, é preciso estar atento quanto à abordagem. E aí entra o grande valor da direção, da concepção, do espetáculo, porque o Nelson a gente não pode esquecer que está falando do seu tempo, do seu lugar, do seu olhar. A beleza do teatro é a grande riqueza, o grande valor do teatro é você poder trazer esse texto e ter uma concepção sobre ele e um

olhar crítico sobre ele. Um olhar mais atualizado, contemporâneo sobre o que se vê. Porque senão você mata toda a obra teatral existente. Você mata qualquer dramaturgia que já aconteceu, porque o ser humano está sempre em constante mutação.

O ser humano vive tempos muito inflamáveis. Todas as questões entram nessa fogueira de certezas e convicções. É claro que as pautas são muito importantes. Há debates importantíssimos acontecendo hoje nas sociedades. A questão racista e primordial do machismo, do estarismo, por exemplo, envolve inúmeros paradigmas, mas a sociedade pode se utilizar dos textos do Nelson e lançar sobre eles um olhar crítico e uma concepção onde esteja presente esse olhar contemporâneo. E isso pode ser feito sobre qualquer obra teatral. Dessarte, tudo depende muito da abordagem da leitura, do grau de subjetividade do leitor, e de como ele retrata o próprio Nelson Rodrigues – todas essas ponderações geram riqueza de crítica e visão social analítica. Seja em que tempo a gente estiver fazendo a obra, ela vai se modificando junto quando ela tem uma densidade do tamanho que tem a obra do Nelson.

Este capítulo, síntese de entrevistas, proporciona uma abertura ou como veremos a seguir, um *punctum*, o princípio para algo novo que pode surgir. Sempre me pergunto se Nelson Rodrigues fosse vivo, se aprovaria que eu fizesse uma adaptação de seu “*O beijo no asfalto*”, ou se ele permitiria uma abordagem épica, ou mesmo *clownesca* como propõe Marcelo Bones? Jamais saberemos. Mas o que podemos inferir é que, independente da opinião que ele pudesse vir a ter, sua obra é viva, surpreendente e extremamente atual. Por isso, acredito que deva acompanhar as mudanças do mundo contemporâneo e andar junto com as discussões e debates da cena atual.

Vislumbro, nesta pesquisa, não uma conclusão, mas a possibilidade de ampliar meus estudos acerca de sua obra, sempre investigando e percorrendo caminhos que me façam descobrir novas possibilidades de ressignificar seu legado e contribuir para novos olhares no teatro e nas paixões que nos movimentam. Por isso os próximos capítulos abordam esta investigação que me motivou essa ressignificação para um novo olhar na obra de um relevante dramaturgo teatral.

6 A COISA APLICADA, PUNCTUNS E PONTOS DE TENSÃO

É sempre pertinente explicar que não é meu objetivo, com este estudo, realizar a defesa de uma determinada teoria ou do caráter do autor em questão, ou mesmo de defender a ideia de que a obtenção dos resultados ou caminhos aqui desvendados sejam a única forma a ser levadas em consideração, diante de tantas outras existentes. A maneira como apresentarei as análises, nas páginas seguintes, é apenas um de tantos meandros que uma obra tão plural é capaz de nos fornecer.

Dito isso, esclareço o que, até o momento, chamei de *pontos de tensão*. Durante o trabalho de conclusão de curso na graduação em Teatro, utilizei este termo para designar algumas problematizações enfrentadas diante de algumas pautas identitárias. Através do monólogo que realizei, “*O Beijo [cancelado]*”, em 2022, refleti sobre como um ator, homem-cis, branco, heterossexual, poderia realizar uma personagem feminina ou homossexual, por exemplo, sem corroborar para preconceitos já tão reproduzidos no passado. Alguns caminhos foram descobertos, mas a pesquisa, embora encerrada naquela etapa de minha formação, deu subsídios para o meu trabalho de ator, na qual percebi possibilidades de criação dramática, além de novas personagens, maior desenvolvimento das já realizadas, e para este momento de minha trajetória dentro da pós-graduação em Artes Cênicas, a busca por uma nova abordagem, percebi a possibilidade de criar um desdobramento deste monólogo no qual eu pudesse pesquisar mais do que um trabalho prático do trabalho de ator, mas também em investigar uma outra perspectiva, neste caso, a utilização do *teatro épico* como procedimento de *tensionamento* dentro da obra de Nelson Rodrigues, realizando, assim, uma adaptação de *O beijo no asfalto*.

Para isso, então, elaboro, até o momento, um novo monólogo, ou quase, já que existe um outro ator em cena nesta adaptação que é uma espécie de testemunha dos acontecimentos ocorridos na peça. Ele é oriundo deste, chamado de “*O Beijo [re]cancelado*”. Nesta etapa, os *pontos de tensão* ganham um novo significado; se antes eu refletia sobre como eu me colocaria frente às problematizações do mundo contemporâneo, agora me valho delas para elaborar uma nova perspectiva de personagens que atuam dentro de um novo texto que vislumbra o *épico* para *tensionar* as problematizações que serão encontradas.

Não é minha pretensão aqui aprofundar ou mergulhar nas pautas identitárias, embora elas estejam sempre presentes, como ator e pesquisador refletirei sobre elas, mas visando como e para quais caminhos o meu trabalho de ator me designa a partir desse novo procedimento. Quais os desafios encontrados diante de uma obra que traz arraigada em sua estrutura alguns preconceitos, termos e formas de pensamento de uma época passada e hoje desatualizada? E como devo fazer para permear e elaborar uma nova perspectiva dessa obra, fornecendo meu olhar através do meu trabalho como ator?

Em “*O beijo [cancelado]*” e agora em “*O beijo [re]cancelado*”, propus-me a uma atuação em que eu crio personagens através de minhas concepções e escolhas, mas sobretudo de *tensionamentos*, que vão desde as violências sofridas pelas personagens *Arandir* e *Selminha* e passam pela opressão exercida por *Delegado Cunha* e *Amado Ribeiro* e mesmo *Aprígio*, personagem que é oprimido, talvez, por uma questão estrutural, mas que também oprime *Arandir* ao passo que, ao final, comete o assassinato do próprio genro. Entram na história, também, *Werneck* que oprime *Arandir* em seu ambiente de trabalho e *Dona Matilde*, que faz o mesmo, só que com *Selminha*.

Essas opressões e violências são incorporadas dentro do trabalho físico de composição de personagem que aqui trago como base a noção de *Punctum*, na qual, no livro “*A câmara clara*”, o filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (1980) desenvolve esse conceito poético em que faz referências a ideia subjetiva dentro da fotografia. O detalhe específico de uma imagem que pode suscitar diferentes interpretações, dependendo de quem o observa e de sua experiência. É aquilo que perfura ou salta aos olhos. Barthes (1980, p. 35) diz:

[...] é ele que salta da cena como uma seta, e vem transpassar-me. Existe uma palavra em latim para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado; essa palavra convinha-me sobremaneira porque remetia também para a ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efectivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, por tanto, *punctum*.

Como contraponto, existe o conceito *studium*, que não vou aprofundar aqui, mas que se refere, em suma, aos elementos mais óbvios e facilmente identificados em uma imagem, Barthes (1980, p. 34-35) descreve:

É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos, porque é culturalmente (esta comutação está presente no *studium*) que eu participo nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários, nas acções.

Valho-me, no sentido prático, desse conceito como um disparador para a descoberta de criação das personagens da peça que realizo. Importo esse conceito da fotografia para incorporar em meu processo teatral e realizar uma fusão que possa desenvolver determinados *punctuns* para cada personagem específica, dando a elas características, nuances e trejeitos que estabeleça suas inclinações de carácter dentro da peça, nas quais possamos ver profundamente de modo a nos sentirmos, ou fazer com que os espectadores se sintam tocados, sensibilizados pelo que assistem.

Em “*O beijo [re]cancelado*”, o que surge como *ponto de tensão*, por exemplo, é a inclusão de uma cena em que, ao representar a personagem *Arandir* levantando o sujeito atropelado do chão, eu me aproximo da plateia e começo a narrar o acontecimento, a situação em que, naquele instante, o homem pediu um beijo. Para complementar e na ideia de causar uma sensação de *estranhamento*, dúvida, durante a cena, o ator pede um beijo para alguém da plateia, esse efeito é deixado ao encargo da interpretação livre e até da possível reacção de alguém da plateia. Algo que somente aquele instante poderá dizer.

Este trabalho pauta-se também muito da experiência empírica, pois através das minhas vivências, venho desenvolvendo um pensamento acerca das atividades relacionadas ao trabalho do ator. Sobretudo quando se trata de Nelson Rodrigues, autor fundamental para a dramaturgia brasileira, pois trata das relações humanas, revelando os aspectos mais obscuros e intensos do íntimo de muitos de nós. Essa pode ser considerada apenas minha opinião, mas que, fundamentada a partir do ator e pesquisador Renato Ferracini (2013), em seu “*Ensaio de Atuação*”, na qual ele elucida esse pensamento para além dos aspectos técnicos da importância do trabalho de dramaturgia do ator:

Penso que, independentemente dos aspectos técnicos, a base da dramaturgia parte de uma opinião. Gosto de considerar a dramaturgia do ator não só como um problema técnico e/ou formal, mas também como o modo artístico/ético em que as opiniões, necessidades e experiências humanas são transmitidas. Criar a partir do princípio de que a dramaturgia do ator é a sua opinião acerca de coisas que vive e enfrentam a

possibilidade de transmitir sua própria experiência de vida não como uma exibição de vaidade, mas como um espaço de comunicações (Ferracini, 2013, p. 162).

Um espetáculo teatral é sempre concebido de forma coletiva, ainda que seja um monólogo. Percebemos, através das entrevistas realizadas sobre os processos de trabalho com obras de Nelson Rodrigues, por exemplo, que sempre há, independente das decisões e encaminhamentos da direção, um conjunto de pensamentos trazidos pelas pessoas envolvidas na produção do espetáculo, sobretudo o elenco que contribui com suas bagagens adquiridas ao longo de suas trajetórias. E isso é fundamental para criação de *personagem* e de *cena*, uma coisa está imbricada na outra e penso ser isso um grande disparador para que, a partir das intencionalidades, dos objetivos almejados, sejam descobertas formas de se criar dramaturgias textuais, físicas e engajadas. Ferracini (2013, p. 163) segue a reflexão: “Não se trata de pensar em alguma coisa e encontrar uma forma para comunicá-la; trata-se de descobrir em ações físicas que descobrem, por sua vez, a opinião, o que penso, o que sou”.

No processo de criação, é fundamental compreender a natureza visceral e provocativa da narrativa proposta. Nos estudos aqui levantados, percebemos o mergulho, sempre profundo, dos atores para desenvolverem suas personagens que são, em essência, carregadas de conflitos internos, contradições, paradoxos e intensidade. Em peças como “*O Beijo no asfalto*”, temas como ciúmes, moralidade, desejos proibidos de *Aprígio* por *Arandir* ou *Dália* por *Arandir*, por exemplo, proporcionam muitas camadas que propiciam ao ator um rico trabalho de elaboração e desenvolvimento psicológico de suas personagens, pois “o teatro é ação preenchida de sentidos” (Ferracini, 2013, p. 163).

As personagens de Nelson Rodrigues carregam uma dualidade moral, desafiando padrões éticos convencionais. Isso cria uma tensão dramática intensa e possibilita uma exploração mais profunda das nuances morais de cada personagem. Seus diálogos sempre afiados e intensos carregam uma carga por trás do que é dito, algo que chamamos de subtexto. Sempre com forte eloquência emocional e embargadas de tensão, revelam sua profundidade e auxiliam no impulsionamento de criação prática. Como o ator e pesquisador Matteo Bonfitto revela em seu livro “*O Ator Compositor*”, a importância da ação física como auxiliadora na condução do trabalho de ator, “[...] o ator, utilizando a ação física como fio condutor de seu

trabalho, pode fazer das diferentes teorias ou técnicas de interpretação pontos de um mesmo fio, engrenagens de um mesmo eixo, faces de um mesmo sólido” (Bonfitto, 2002, p.142).

O trabalho do ator é uma atividade complexa e multifacetada, um campo vasto e diversificado que envolve uma combinação de habilidades técnicas, emocionais e intelectuais. Todo esse pensamento oferece diferentes perspectivas sobre como o ator pode abordar, compreender e desenvolver novos olhares, inclusive, dramáticos para seu ofício.

7 DESCONSTRUINDO NELSON

A ideia de desconstruir Nelson Rodrigues não é, em hipótese nenhuma, uma intenção de moralizar ou tornar palatável sua obra, mais amena, dócil, menos febril. Acredito que grandes autores clássicos precisam de uma revisitação para que dialoguem com o mundo contemporâneo. Mas a obra por si só não dialoga? Talvez tenha sempre comunicado, atingido os objetivos a que sempre se propôs, porém com o avanço tecnológico, a política, os debates, eventos climáticos, ou seja, todas as transformações do mundo atual, seria no mínimo irresponsável olhar para qualquer coisa que tenha sido escrita há mais de quarenta anos e não propor um olhar atualizado.

Não acredito num jeito *certo* ou *errado* de se montar determinada peça de teatro, seja ela de Nelson Rodrigues ou William Shakespeare, Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, Henrik Ibsen, Bertolt Brecht; cada autor detém sua particularidade e suas especificidades que lhes são características. Cada um possui, em seu âmago, determinado ideal, conceito e percepções que se diferenciam e proporcionam sempre uma característica que os torna ímpar.

Se eu penso num autor como Bob Wilson, por exemplo, e, a título de imaginação, eu pense que ele poderia montar uma peça como “*A falecida*”, ocorre-me que a personagem central *Zulmira* talvez tivesse uma maquiagem mais *clownesca*, o cenário fosse mais lúdico com colorações e tonalidades em neon, os figurinos fossem mais refinados. Se penso na mesma peça encenada pelo *Teatro Oficina Uzyna Uzona* do Zé Celso Martinez Corrêa, por exemplo, posso imaginar que essa peça talvez detivesse um caráter *rapsódico* ou *épico*. Talvez a peça tivesse intervenções performáticas entre as cenas, o público talvez estivesse mais dentro das transições, poderia ser utilizado algum momento de nudez, quebra de quarta parede etc. Entende-se, assim, que: cada diretor, grupo ou companhia traz para a sua linguagem a peça que pretende encenar. Isso não é vilipendiar ou falsificar a peça em questão, mas fazer com que ela dialogue com o contexto a que está inserida, deste grupo, companhia ou encenador, inclusive no sentido temporal.

Considero errado alterar a intenção do autor ou conduzi-lo a um ideal que convém. Por exemplo: não seria errado perguntar se Nelson Rodrigues votaria em Lula ou Bolsonaro? Acredito que sim. Pelo simples fato de que ele morreu em 1980, não está mais aqui para dar sua opinião. Embora saibamos de alguma tendência

política dele, ou de suas peças, é errado fazer qualquer que seja o tipo desta afirmação. No entanto eu, como encenador, ator, que possuo um viés de esquerda, posso pegar uma peça do Nelson e fazer com que ela dialogue comigo e com o contexto da sociedade em que estou inserido, contrapondo as ideias ali contidas com as que eu possuo, seja para concordar comigo ou até mesmo discordar. Se existe essa polarização política hoje, e eu me considero uma pessoa de esquerda, devo, através de uma peça do Nelson, fazer com que ela, antes de qualquer coisa, comunique algo sem alterar ou manipular o que já está publicado.

Podemos encenar uma peça como “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*”, por exemplo, mas não podemos nos esquecer de que vivemos em um país que ainda traz em sua estrutura todo um contexto de machismo e violência contra a mulher que precisa ser enfrentado e debatido. Então creio que o ideal seria montar essa peça imbuído da responsabilidade de propor uma reflexão sobre esse assunto muito mais do que passar despercebido ou simplesmente ignorar o tema. Essa peça em questão contém muitas cenas de violência sexual, é preciso que, ao serem reproduzidas, contenham a crítica para esse tema sem alterar o conteúdo, mas também abordando de maneira responsável, artística e posicionada politicamente.

Existe uma mística no teatro de que Nelson Rodrigues não gostava que alterassem suas peças ou que colocassem *cacos*¹⁵ em meio ao seu texto. Creio ser possível encenar suas peças respeitando ao máximo sua dramaturgia, suas ideias, suas intenções, seguir de maneira fiel suas rubricas, mas também propondo um olhar para o mundo contemporâneo. Acredito que fazendo isso estamos atualizando a obra, ratificando o quanto ela pode ser ainda atual e necessária para a arte e para a sociedade enquanto instrumento de discussão, debate e reflexão.

Um bom exemplo disso é a montagem que o renomado diretor de teatro alemão, Frank Castorf, realizou, também como adaptador, na cidade de São Paulo no ano de 2006. Tratava-se de uma fusão da peça “*Anjo negro*”, de Nelson, com trechos de “*A Missão: lembrança de uma revolução*”, de Heiner Muller, com elenco e equipe técnica formada por artistas brasileiros.

¹⁵ Caco - “Gíria. Pequena improvisação verbal feita pelo ATOR durante o espetáculo. O caco pode visar o efeito cômico ou simplesmente superar uma situação de erro” (Vasconcellos, 1987, p. 34).

Ou seja, sempre será possível trazer um novo olhar, uma nova abordagem, outra perspectiva frente a algo do passado já tão estabelecido. Nos capítulos seguintes é o que me proponho.

Sigo dissertando sobre meu primeiro processo com esse olhar frente a uma obra de Nelson com a montagem de “*A falecida*” e continuo com a realização de um monólogo com “*O beijo [cancelado]*”. Entendo monólogo como sendo uma arte feita por somente um ator que está em cena, sozinho, ele dialogando com o público – diferente de solilóquio, em que um dos mais conhecidos é a personagem *Hamlet*, da peça de mesmo título, quando diz a clássica frase, que trago da tradução da obra completa de William Shakespeare realizado pela tradutora Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, mãe da professora e crítica teatral Barbara Heliodora: “Ser ou não ser, essa é que é a questão: será mais nobre suportar na mente as flechadas da trágica fortuna, ou tomar armas contra um mar de escolhos e, enfrentando-os, vencer? Morrer - dormir” (Shakespeare, 2016, p. 424). Ele está falando com ele próprio, de si para si mesmo.

Compreendo o desdobramento dessa pesquisa como um solo teatral, pois estou em cena fazendo todas as personagens, mas existe a presença de outro ator, no capítulo que seguirá eu aprofundo sobre essa questão. Essa outra etapa é meu foco nesta pesquisa, o épico que é utilizado como procedimento de tensionamentos na adaptação que nomeio de “*O beijo [re]cancelado*”.

7.1 A falecida (Cia Teatrofídico)

Como ponto de partida para esta escrita, trago minha experiência com a montagem da peça “*A falecida*” dentro do grupo de teatro que atuo, na cidade de Porto Alegre, desde 2017, a Companhia Teatrofídico. Meu envolvimento com a obra de Nelson Rodrigues, bem como as discussões dentro do processo de ensaios e escolhas realizadas estarão aqui descritas, mas destaco também a importância de trazer seu contexto e especificar do que se trata esta peça teatral.

Conforme mencionado, Sábato Magaldi (1992) dividiu as peças de Nelson Rodrigues em *peças míticas, psicológicas e tragédias cariocas*. Desta última categoria faz parte “*A falecida*”, que inaugura as tramas cotidianas do subúrbio carioca, colocando no palco termos e expressões populares, gírias, times de futebol e todas as questões do cidadão comum. Essa divisão, cunhada por Magaldi (1992,

p. 105), foi aceita e acordada pelo próprio Nelson Rodrigues ainda em vida: “Ela abre, como já se proclamou tantas vezes, o filão das tragédias cariocas, sintetizando as múltiplas características do autor”. “*A falecida*” é uma farsa trágica em três atos que foi apresentada na Companhia Dramática Nacional, no Teatro Municipal no dia 08 de junho de 1953, com um elenco grandioso nos principais papéis¹⁶. Sobre as *tragédias cariocas*, o diretor teatral Marco Antônio Braz (2017) reflete sobre as tragédias e características da escrita de Nelson, em seu texto “*Opiniões de um fazedor teatral sobre o teatro de Nelson Rodrigues*”, que consta numa edição da Nova Fronteira da obra completa do autor:

O conceito tenta refletir a eterna contradição humana. Foi a maneira de Nelson afirmar que estava falando de sua aldeia para o mundo. A “Tragédia Carioca” é um ponto de vista artístico sobre a vida e suas fatalidades. O humor existe ou Nelson não seria Nelson, nem seu teatro seria moderno (Braz, 2017, p. 15).

Seus textos eram críticos, ousados, bem-humorados e considerados perversos demais para a época. Com isso, desenvolveu um estilo único e criou, dentro de sua obra teatral, características próprias.

“*A falecida*” conta a história de *Zulmira* que, após se consultar com uma cartomante, fica confusa e passa a crer que está prestes a morrer. Ao sair de lá, ela se questiona por que não perguntou uma série de coisas que tinha curiosidade, como, por exemplo, se seu marido, *Tuninho*, iria arranjar um emprego. Obcecada pela ideia da morte, ela vai até uma funerária e encomenda, junto ao vendedor, *Timbira*, todos os artigos para um enterro digno de alguém importante. O escritor e professor Ronaldo Lima Lins (1979, p. 77) sintetiza a ideia central da peça e do entorno do casal em questão:

A peça gira em torno dos dramas de um casal, *Tuninho* e *Zulmira*, ele desempregado e sem perspectivas na vida, ela, igualmente sem perspectivas, mas ao contrário dele, talvez porque houvesse desenvolvido sua sensibilidade em outro sentido, cheia de inquietações e angústias

¹⁶ Dir.: José Maria Monteiro. Cen. e fig.: Santa Rosa. Distr.: Madame Crisálida (Luiza Barreto Leite), Zulmira (Sônia Oiticica), Oromar (Aurimar Rocha), Tuninho (Sérgio Cardoso), dois parceiros (Walter Gonçalves, Edson Batista), dois funcionários (Orlando Macedo, Luís Oswaldo), Timbira (Renato Restier), duas mulheres (Gusta Gamer, Marina Lélia), dois homens (Leste Iberê, José Araújo), pai (Waldir Maia), mãe (Miriam Roth), dois cunhados (Lauro Simões, Guy Welder), Doutor Borborema (Agostinho Maravilha), vizinha (Maria Elvira), chofer (Lauro Simões), garçom (Guy Welder), Pimentel (Leonardo Vilar) (Castro, 1992, p. 426).

Sua crença e obsessão faz com que ela realmente morra de tuberculose, mas em seu leito de morte ela pede para *Tuninho* fazer para ela o maior e melhor enterro que já se viu em toda a cidade do Rio de Janeiro, com tudo o que se tem direito; caixão, flores, penacho, do bom e da melhor qualidade. Ele desesperado diz que, por estar desempregado e sem dinheiro, não tem como atender ao seu pedido. Ela então informa que ele pode conseguir o dinheiro com o *João Guimarães Pimentel*, um homem que a imprensa toda fala mal.

Zulmira diz que já está tudo acertado e que ele lhe dará o dinheiro, mas que é para *Tuninho* não dizer que é marido dela, mas primo. Ele concorda e vai até a casa de *Pimentel* que o recebe e ao saber da morte da *Zulmira* conta uma história, nostálgica, de que ambos tiveram um tórrido romance e que inclusive, certa vez, fizeram sexo dentro do banheiro de uma sorveteria enquanto o marido dela esperava. *Tuninho*, tomado de ódio pelo relato que acabara de ouvir, então, ameaça *Pimentel*, pede mais dinheiro e faz o pior, mais pobre e miserável enterro para *Zulmira*, e aposta todo o dinheiro que recebera em um jogo de futebol do seu time, Vasco da Gama.

A obra foi adaptada para o cinema em 1963, com a personagem central do filme sendo interpretada pela atriz Fernanda Montenegro. Nelson Rodrigues, como em outros filmes de sua carreira, não gostou muito do resultado, pois achava que o filme estava muito sério e que não contemplava as nuances e piadas contidas no texto, como explica o próprio biógrafo de Nelson, o escritor Ruy Castro (1992, p. 340), no livro “*O Anjo Pornográfico*”: “[...] Nelson deu declarações de que teria ‘gostado’ de ‘A Falecida’. Mas, na verdade, detestou-o. E o público também”. Mesmo assim, a estreante na sétima arte, Fernanda, foi aclamada pela crítica e obteve relevante sucesso. Castro (1992, p. 339) diz:

O filme ganhou o inevitável prêmio em festival, mas foi um fiasco comercial de dimensões cataclísmicas. E olhe que Fernanda Montenegro realizou em “A Falecida” aquela que ainda hoje é considerada a maior interpretação feminina do cinema brasileiro. Seu desempenho enganou até os figurantes na sequência do velório, rodada na casa de uma senhora portuguesa no Estácio.

Tamanha obra teatral que, inclusive, obteve essa adaptação para o cinema sempre gerou em mim imenso fascínio, por justamente tratar questões cotidianas que, embora ambientadas no universo do Rio de Janeiro, são comuns a qualquer

cidadão brasileiro, como por exemplo a paixão pelo futebol. Nelson foi um torcedor fanático do Fluminense e utilizou, nesta peça, comentários a respeito de jogadores e até, ironicamente, colocando a figura de Tuninho como um torcedor de um dos rivais do tricolor carioca.

Minha primeira experiência com uma peça do Nelson Rodrigues, propriamente dita se deu justamente com “*A falecida*”, numa montagem que foi realizada entre os anos de 2018 e 2019. Uma conclusão de oficina de montagem que foi desenvolvida pela Companhia Teatrodídico. A oficina resultou num espetáculo chamado “*A falecida ou Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum*”¹⁷. Durante quatro meses, os oficinandos experimentaram o processo de criação de um espetáculo em sua totalidade: improvisação, exercícios de desinibição, consciência corporal, dinâmicas coletivas, espacialidade, respiração e uso do texto dramático.

A encenação tinha como intuito fazer com que os atores estivessem o tempo todo atuando e que trocassem de personagens aos olhos do público, sem coxia. O foco foi o trabalho coletivo e as técnicas que possibilitam a compreensão do que estava sendo feito em cena. No primeiro mês, foram trabalhados os exercícios de integração e sensibilização corporal, tendo prioridade conscientizar sobre o próprio corpo, fazendo com que cada ator pudesse ter noção de si mesmo dentro de um espaço cênico. Nos três meses seguintes, a prática de ensaios tomou à frente com a construção das personagens e marcação das cenas. Refletimos sobre sotaques, formas físicas, estilos e características que essas personagens teriam, pois como todos faziam, em alguma proporção, todas as personagens, era necessário que ficasse evidente para o público essas transições.

Acredito que, a partir daí, surgiu meu interesse em realizar um teatro que também fosse desconfortável, ou quem sabe *desagradável*, sob o ponto de vista dramático e cênico. Estaria eu interessado em reproduzir uma peça de Nelson Rodrigues ou subverter as ordens e criar uma perspectiva dramática, de encenação e de criação de personagem? Nesta ocasião, fui um dos atores que fizeram os papéis de *Tuninho*, *Zulmira*, *Timbira*, *Pimentel* e *Dr. Borborema*, visto que era essa a proposta. Combinamos, entre os participantes da oficina, traços característicos de cada personagem para quando o outro ator/atriz fosse fazer essa

¹⁷ A oficina e a peça tiveram a condução/direção de Eduardo Kraemer e Renato Del Campão. No elenco estavam André Dewes, Roberta Turski, eu (João Petrillo), Michelle C. Buss e Ricardo de Almeida, com contrarregragem de Lucas Mendes.

personagem pudesse remeter através do gesto a personagem em questão. Na ocasião, eu não tinha consciência que mais tarde, no caso hoje, chamaria isso de *punctum*. Da mesma forma, que o caráter épico, em que promovido o *estranhamento*, também estava presente de alguma forma. Estas questões do *punctum* e do épico em Nelson Rodrigues serão descritas nos capítulos seguintes.

7.2 O beijo [cancelado] – um monólogo

Este capítulo trata sobre um recorte, específico, de um trabalho prático que desenvolvi dentro da graduação na disciplina de Estágio de Atuação, cuja orientação no curso foi da professora Patrícia Leonardelli. Trago esse momento para essa escrita para que fique evidenciado os tratamentos que realizei neste trabalho e o quanto eles estão se transformando neste momento. O trabalho em questão é uma adaptação da peça “*O beijo no asfalto*”. As apresentações de o assim chamado, “*O beijo [cancelado]*”, ocorreram dentro da Mostra Departamento de Arte Dramática (DAD) 2022 da UFRGS. Foram três sessões em dois dias, deste trabalho que acabou tornando-se um monólogo que, em definição do termo, segundo o professor de teatro Vasconcellos (1987, p. 132) e seu “*Dicionário de Teatro*”, é: “um tipo de peça de teatro estruturada em torno de um único personagem”. Mas proponho uma peça estruturada em torno de muitos personagens, na qual eu promovo a transição entre eles.

“*O beijo [cancelado]*” trata-se, portanto, de um monólogo onde eu me coloco num estado de narrar a história de *Arandir* através de alguns personagens da peça. Assim como na peça original, tudo inicia com um acidente, um homem é atropelado por uma lotação, antes de morrer ele pede para um transeunte, *Arandir*, que lhe dê um beijo. *Arandir* lhe dá o beijo e isso causa um enorme alvoroço na cidade do Rio de Janeiro, na sua família e num conluio corrupto e sensacionalista entre mídia, na figura do jornalista Amado Ribeiro, e polícia, na figura do *Delegado Cunha*. Além dos aqui já citados, me propus interpretar também *Aprígio* e *Selminha* (sogro e esposa de *Arandir*, respectivamente). Realizei a transição das personagens que foram concebidas a partir do estudo sobre *punctus*, segundo o Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Rodrigo Fontanari (2015, p. 67), em seu artigo sobre a noção de *punctum* de Roland Barthes:

Para Barthes o punctum é algo que fascina o corpo; é o campo do indizível da imagem: aquilo que cala na alma do observador porque o olhar não é capaz de capturar. Ele somente patina sobre essa superfície, pois o punctum se apresenta no campo cego da imagem: “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre o invisível: não é aquilo que vemos”.

Minha pesquisa se dá no entorno das intermináveis discussões que permeiam as obras do autor, mas aqui, para desenvolver esse trabalho, acabei por trazer meu repertório anterior à entrada na graduação, meu percurso, conturbado, dentro da universidade e, sobretudo, minhas vivências, algo que a artista, doutora em Letras, Andrea Copeliovitch (2016, p. 81), em seu artigo sobre o trabalho do ator, já nos indaga e, de certa forma, nos elucida: “Qual é a matéria-prima de seu trabalho? Ele mesmo, não é o corpo nem a mente separados, nem o texto, nem o palco; mas ele mesmo, com todo o seu repertório”.

Partindo dessa reflexão, descrevo aqui que fiz diversas escolhas que se originaram pela poética que o trabalho induz em si. A começar pelo título, a palavra “cancelado” assume, nos dias de hoje, um significado que é muito empregado na mídia, nas redes sociais e é, também, um termo utilizado quando um grupo de pessoas decide boicotar ou anular a relevância de determinada pessoa, por exemplo. O termo *cancelado* também pode servir para o fato de minha proposta de estágio inicial ter sido inviabilizada, pois tentei realizar uma peça com um número maior de pessoas, mas infelizmente tive que adaptar o projeto para um monólogo por questões operacionais. E, se pararmos para pensar, a peça adaptada “*O beijo no asfalto*”, possui uma personagem central, Arandir, que sofre também um tipo de cancelamento da sociedade, do sogro, da esposa e dos colegas de trabalho.

No que concerne ao figurino, eu pensei inicialmente em realizar o monólogo inteiro com uma roupa de trabalho, para dar a ideia de vazio mesmo, fazer um cenário onde poucos elementos e recursos operacionais me levassem a desenvolver toda a ideia da peça através, única e exclusivamente, do meu corpo. Em conjunto com a orientação da Aika Daniela Braga, Educadora Física e professora de dança, achamos conveniente que houvesse essa concepção, mas com um figurino de fato, para que mantivesse o foco na presença do ator, mas que sua imagem estivesse composta, porém de forma que as personagens pudessem transitar pela vestimenta. Optamos por uma camiseta branca e uma calça social preta, cabelos amarrados e

pés descalços. Assim, diante dessa composição, toda a movimentação se cumpriria conforme almejávamos.

O cenário acompanhou nossa perspectiva de utilizar pouquíssimas materialidades, porém de forte valor simbólico para a narrativa e a pesquisa. Uma pequena mesa no canto direito da peça com uma rosa (representando a flor de obsessão, alcunha designada à Nelson Rodrigues), uma máquina de escrever (objeto de trabalho do autor) e alguns jornais empilhados para remeter ao seu universo jornalístico.

Sobre o *punctum*, nesta etapa do trabalho, detectei as características emocionais que as personagens apresentavam para a partir disso desenvolver seus aspectos físicos. Abaixo trago uma tabela que ilustra o trabalho desenvolvido.

Quadro 1 - Personagens, características emocionais e *punctum*

PERSONAGENS	CARACTERÍSTICAS	PUNCTUNS
Arandir (Protagonista)	Neutro - vítima, sempre tentando entender as situações em que está.	Propositalmente não possui. Como se seus movimentos não fossem muito pensados.
Selminha (Esposa Arandir)	Espécie de vítima, assim como Arandir. Demonstra preocupação com os acontecimentos.	Passadas alinhadas que movimentam levemente o quadril. Braços fazem pequenos gestos que 'desenham' sua fala.
Aprígio (Pai Selminha)	Sempre a ponto de explodir, constante tensão.	Pés paralelos, braços semi-estáticos, cabeça/ olhar altivo, ar de preocupação.
Cunha (Delegado)	Agressivo, violento, um dos vilões da peça	Pés abertos, peito pra fora, cabeça erguida, olha de cima pra baixo.

Amado Ribeiro (Jornalista)	Ardiloso, o principal vilão da peça. Quem articula tudo contra Arandir.	Pés fechados, peito pra dentro, cabeça baixa, olha de baixo para cima.
-------------------------------	---	--

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em determinado momento do monólogo, a peça é parada e o ator desconstrói os *punctus* concebidos, citados acima, que sustentam a personagem e convida uma pessoa da plateia para realizar a leitura de uma cena. Ao final da leitura, esta rosa é dada para a pessoa que participou. E ao final da peça, sob o espectro de *Arandir*, eu me levanto, sento-me à mesa e um foco de luz diminui, ao passo que a peça termina. Utilizamos também o recurso de projeção de imagens.

No início, um vídeo com os colegas que trabalharam comigo no início do processo falando suas impressões sobre a peça “*O beijo no asfalto*”. Era importante para mim que eles estivessem presentes no espetáculo de alguma forma, mesmo que só tenham participado da etapa inicial dos trabalhos. O segundo vídeo exposto foi extraído de uma reportagem com Nelson Rodrigues, em que ele fala sobre sua experiência como repórter policial, fator determinante para a concepção dessa adaptação. Na intenção de trazer também a linguagem do cinema, já que Nelson Rodrigues é um dos autores brasileiros mais filmados, incluímos uma cena, de um filme recente desta peça trabalhada. Trata-se de “*O beijo no asfalto*”, com direção de Murilo Benício, com o ator Lázaro Ramos no papel de Arandir. No final, Arandir se levanta e vai ao fundo do palco, onde são projetados sobre ele notícias (manchetes) atuais de coisas horríveis que, infelizmente, vivíamos na época que Nelson Rodrigues fazia suas peças e que vivemos até os dias de hoje.

Sobre a trilha sonora, optamos por músicas que trouxesse aquilo que sinto como a paisagem sonora *rodriguiana*: jazz, sons de cidade, sambas antigos, e uma música ao final chamada *Não Recomendado*, do cantor carioca Caio Prado, na qual a letra remete a ideia de um corpo agredido e taxado pela sociedade. Ao final de cada apresentação de “*O Beijo [cancelado]*” promovemos o debate com o público.

É fundamental para minha pesquisa saber as impressões causadas pelo trabalho, pois em mim muitas coisas reverberaram e fizeram com que eu tomasse determinados caminhos. Observei, nas três apresentações, diferentes perspectivas, mas um ponto em comum. Em todas as sessões houve alguém que me disse que eu poderia ter ‘avançado mais, ter ousado mais’. Reconheci ali o que de fato foi uma

questão durante os ensaios com Aika. Ela, enquanto diretora deste processo, estimulava-me para que na cena de violência contra *Selminha*, por exemplo, eu realizasse ações mais próximas de uma agressão, de uma violência sofrida por uma mulher, mas confesso não querer ir até aí, pois eu acredito que estaria adentrando num campo arenoso como ator, já que esbarrou na questão dos lugares de fala e de pertencimento. Permite-me ir até onde me senti confortável para abordar um tema tão delicado e que tenho o máximo respeito.

Em relação à concepção, direção e atuação, também nos três dias houve alguém que comentou sobre a nitidez da troca de uma personagem para outra. Considero isso um grande feito, fruto dos inúmeros ensaios e treinos que tivemos, alinhando e aplicando, no texto e na movimentação, o aperfeiçoamento das personagens. Por outro lado, alguém disse, na segunda sessão, que se tratando de Nelson Rodrigues, ela esperava ver algo com mais violência e que adorou ter tido a possibilidade de apreciar uma montagem do autor de forma mais sutil, mais delicada, menos escrachada. Na terceira e última sessão, tivemos o debate mais longo, na qual muitas pessoas falaram e expuseram o quanto gostaram da adaptação e o quanto esse espetáculo pode ainda ser mais apresentado e trabalhado, pois trata de um tema ainda muito atual. Foram muito comentadas as questões de cultura de cancelamento e o atual momento político que estamos vivendo.

Confesso que, ao promover um debate com o público, eu estava exposto a receber todo o tipo de comentário. Fosse ele mais afetivo ou agressivo, eu estava preparado para discutir os *tensionamentos* que a obra do Nelson Rodrigues causa, o que a adaptação que eu realizei causou, mas, de um modo geral, após as três apresentações, o teor das discussões circundou temas como a relevância da obra e o quanto é importante se montar as peças do Nelson nos dias de hoje. Debatemos, também, sobre as montagens e as referências cinematográficas das peças de Nelson Rodrigues.

Fiquei imensamente satisfeito e feliz em poder constatar, ao final das apresentações e dos debates, que é possível refletir a obra do Nelson Rodrigues e seus *pontos de tensão*. O público participou muito, sobretudo os jovens colegas das primeiras barras do curso, todos contribuíram e falaram o quanto acharam importante a abordagem que escolhi. Utilizo este como ponto de partida para escrever e observar outros pontos contundentes e de maior necessidade de

explanação, contudo eu detecto e reforço a necessidade de discutirmos temas mesmo que nos pareçam difíceis ou espinhosos. Vejo isso como uma motivação para minha escrita que agora se desdobra para um outro procedimento de *tensionamento* dentro da obra de Nelson Rodrigues, o *épico*.

7.3 O beijo [re]cancelado e o épico em Nelson Rodrigues

Após realizar todo um trabalho em “*O beijo cancelado*”, em que foram pesquisados os *pontos de tensão* como objeto central de desenvolvimento dos estudos, e após criar os *punctuns* das personagens para compor tipos físicos que representassem o caráter psicológico de tipos tempestuosos, irritados, apáticos, manipuladores, sensíveis, imorais etc., compreendi que aquele era o momento de dar um passo na pesquisa e realizar um desdobramento disto que passo a chamar de “*O beijo [re]cancelado*”. Mantendo as personagens criadas anteriormente, sublinhando os tensionamentos descobertos e, agora, utilizando o *épico* como procedimento de tensionamento, nesta que é uma nova etapa da pesquisa.

Para realizar esse processo, eu assumi a direção da peça e mantive a Aika Daniela Braga para uma direção exclusivamente corporal em que, juntos, dedicamo-nos à descoberta de corpos para as novas personagens e para as cenas que necessitaram de movimentação física, tanto minha, quanto de Kiko Ferraz Noir, que, embora não tenha falas, auxilia na construção e no apontamento do *épico* como procedimento de tensionamento.

Durante os primeiros ensaios de “*O Beijo [re]cancelado*”, realizamos um trabalho de lembrar, trazer novamente para o corpo todos os elementos antes trabalhados para que novos pudessem se restabelecer. Quais os *punctums* de cada personagem? Eles ainda faziam sentido? Como adaptá-los para uma nova leitura, um novo olhar? Era preciso trazer de volta a técnica. Como ator me preocupo, sobretudo, em poder oferecer ao público o maior nível de precisão e apuro daquilo que estou apresentando seja física ou textualmente, mas também a qualidade neste quesito não pode fazer com que eu perca fluidez, porque isso é fundamental, principalmente, no que consiste ao meu trabalho, em apresentar de forma elucidativa a transição de uma personagem para a outra sem confusão. O ator e pesquisador Renato Ferracini (2012, p. 80-81) em seu livro “*Café com queijo*”: *corpos em criação* reflete sobre:

No teatro, a palavra e o conceito de TÉCNICA vêm sendo utilizados como sinônimo de perfeição, porém uma perfeição fria e mecânica. Aquele ator é frio, muito técnico! - dizem. Ao realizar uma crítica assim, supõe-se que o conceito de *técnica* esteja somente vinculado ao lado preciso e formal do trabalho do ator. [...] Um ator mecânico é aquele que não consegue ir além do universo formal de sua arte, ao passo que um ator técnico, penso eu, é justamente aquele que vai além dessa mecanicidade, mas tendo como suporte de sua organicidade, essa mesma formalização.

Tendo em vista as problematizações que levanto nessa pesquisa, é fundamental que fique nítido quando saio de uma personagem para outra e que aquilo que estou querendo transmitir, de fato, seja lido como tal e qual, sem precedentes para interpretações contrárias do que é apresentado. Para isso também estamos levantando quais *pontos de tensão* são trazidos novamente para o trabalho e quais novos se apresentam para que possamos destrinchar.

Todo esse trabalho é estimulado a partir do texto de “*O beijo no asfalto*”, pois ele é fundamental enquanto disparador desse processo. A partir do momento em que se pega uma peça de teatro já tão encenada ao longo dos anos e se propõe uma desconstrução de sua estrutura estabelecida como a realização de um monólogo, já se nota uma nova unidade que se desmembra. Neste caso, é fundamental propor ao público uma não-passividade, em que ele seja parte integrante do que é apresentado para que, deste ponto, surjam tensionamentos que gerem, inclusive uma nova abordagem, se necessária.

Sob esse aspecto, eu relaciono ao teatro épico desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, por volta de 1926: “Por intermédio dele, propõe igualmente uma nova escrita dramática, uma nova prática de cena e uma nova técnica de interpretação para o actor. O teatro, espaço mediador entre o espectador e o mundo” (Borie; Rougemont; Scherer, 2011, p. 465-466).

Como minha proposta é justamente desconstruir o tradicional, ou seja, propor uma nova montagem, vejo relações com esta vertente teatral que penso que contribui para um embasamento teórico do que proponho nesta pesquisa. Como veremos nos capítulos a seguir, em “*O Beijo [re]cancelado*” se afirma o ator que narra os acontecimentos, estimulando o espectador a refletir, inclusive perguntando em alguns momentos o que ele está achando dos rumos das personagens em questão. Utilizo o conceito de *teatro épico*, nesse sentido, para subverter uma estrutura já tão tradicional e estabelecida como a peça de Nelson Rodrigues, por

exemplo, com uma adaptação que reflete como utilizar seus elementos como procedimentos de *tensionamentos*. Por isso trago abaixo um quadro extraída do livro “*O Teatro Épico*”, de Anatol Rosenfeld (2002), no qual ele exemplifica, de forma clara, as principais diferenças. Não se trata de uma definição absoluta, apenas nos faz visualizar as tônicas que caracterizam cada vertente. Vejamos:

Quadro 2 - Diferenças de teatro

FORMA DRAMÁTICA DO TEATRO	FORMA ÉPICA DO TEATRO
Atuando	Narrando
Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador um observador, mas desperta a sua atividade.
Gasta-lhe a atividade.	Desperta a sua atividade
Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
Vivência	Concepção de mundo
O espectador é colocado dentro de algo	É posto em face de algo
Sugestão	Argumento
Os sentimentos são conservados	São impelidos a atos de conhecimento.
O espectador identifica-se, convive.	O espectador permanece em face de, estuda.
O homem é pressuposto como conhecido.	O homem é objeto de pesquisa.
O homem imutável	O homem mutável, vive mudando.
Tensão visando ao desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
Uma cena pela outra (encadeamento)	Cada cena por si
Crescimento (organismo)	Montagem
Acontecer linear	Em curvas
Necessidade evolutiva	Saltos
O homem como ser fixo	O homem como processo
O pensar determina o ser	O ser social determina o pensar
Emoção	Raciocínio

Fonte: Rosenfeld (2002, p.149)

Brecht desenvolveu muitos estudos acerca do *teatro épico* ao longo de, aproximadamente, três décadas. Por isso, seria muito complexo desenvolver aqui toda a amplitude que seu conceito e teatro propiciaram, não é este o enfoque principal do trabalho, mas, sim, elucidar a pertinência do épico em Nelson Rodrigues. Esta pesquisa se encontra com os ideais do épico na dramaturgia, assim como minha proposta, Brecht possuía imenso interesse em buscar envolver o espectador de maneira crítica e reflexiva, desafiando as convenções do teatro dramático. Rosenfeld (2002, p. 145) ainda em seu livro diz:

Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores. Chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de tratar de “experimentos sociológicos”. Não admira, portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulando concomitantemente a sua teoria.

Uma das características principais desta vertente liga-se ao intuito didático com que Brecht tinha a intenção de apresentar ao público uma peça que alertasse o público das necessidades da sociedade e motivar a uma atitude de transformação, quebrando assim a chamada ilusão teatral: “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês” (Rosenfeld, 2002, p. 148). Em “*O Beijo [re]cancelado*”, a personagem central, *Arandir*, contracena com seus algozes, *Delegado Cunha* e *Amado Ribeiro*, alertando os espectadores da atualidade do tema da opressão exercida pela mídia, através da figura do jornalista, e pelo poder público, através da justiça, que tem como personagem o delegado de polícia. Ambos montam uma *fake news* para abafar um caso de violência contra a mulher e, com uma manchete sensacionalista, por consequência, vendem mais jornais. Ao passo que a personagem, *Selminha*, esposa de *Arandir*, também é confrontada por essas mesmas personagens, neste momento mais um tensionamento é levantado, uma questão social que desconforta a plateia, mas que propõe a reflexão. Essas ideias coadunam com as de Brecht, que não propunha um teatro que apenas satisfaz e conforma. Não há uma busca pela realidade, mas, sim, em lembrar ao espectador de que o que está assistindo é uma ficção, e a isso Brecht chamou de efeito de estranhamento:

O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (Rosenfeld, 2002, p. 152)

Esse efeito faz com que tais espectadores mantenham uma visão crítica acerca dos temas debatidos, como a questão social, econômica, política e estrutural, propondo sempre uma reflexão, e uma não passividade, buscando desafiar as expectativas do público, encorajando a análise crítica e o pensamento, estimulando uma participação ativa e uma compreensão mais profunda das questões apresentadas em cena. Borie, Rougemont e Scherer (2011, p. 474), diz: “O objectivo deste efeito é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social”.

Ao passo que Bertolt Brecht trazia para suas peças esse contexto social e temáticas ligadas, muitas vezes, ao trabalho, numa abordagem marxista etc., Nelson Rodrigues vai por outro viés – suas peças não possuem a temática do engajamento social. No entanto, por revelar as hipocrisias, os paradoxos e os conflitos existenciais da sociedade brasileira, traz à tona as problematizações de um país envolto em preconceitos, corrupção e desigualdade. Suas personagens são concebidas a partir de conflitos pessoais, internos, íntimos, que revelam desejos obscuros, segredos ocultos, obsessões por amor e morte, tendo como pano de fundo, geralmente, a vida cotidiana ambientada, em sua maioria, no subúrbio carioca, nas relações humanas e nas tragédias familiares.

Sendo o teatro épico uma quebra do dramático por meio da narração, podemos citar algumas peças de Nelson Rodrigues que corroboram para essa ideia como por exemplo “*Álbum de família*” com a personagem *Speaker* que, de acordo com a própria rubrica de Nelson na peça, está descrita como: “NOTA IMPORTANTE: o mencionado *Speaker*, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família. O *speaker* é uma espécie de Opinião Pública” (Rodrigues, 2017a, p.349). Ele narra alguns acontecimentos, entre uma cena e outra, citando características das personagens e emitindo sua opinião, ainda que distorcendo os fatos ou confundindo o espectador.

Uma reflexão sobre a peça “*Viúva, porém honesta*”, embora classificada pelo professor Sábato como pertencente às *peças psicológicas* de Nelson e dita como *uma comédia de três atos*, podemos pensar que a personagem *Diabo da Fonseca*, por se tratar de uma figura que destoa das demais, que são em parte realistas, revela-nos desde a sua idade quando diz: “[...] Há uns milhões de anos que eu sonho com uma viúva. Dia e noite, só penso nela [...]” (Rodrigues, 2017a, p. 222), até os dizeres finais, do terceiro e último ato, quando entoia algumas máximas como: “[...] eu vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falsos os pudores, tudo falso! [...]” (Rodrigues, 2017a, p. 260). E ele continua nesse ciclo de escraço que denuncia a hipocrisia do sistema econômico entoando: “Nem a solteirona escapou: tem amantes aos borbotões. O diretor de jornal vende o Brasil; o redator-chefe vende a família. O psicanalista não cura nem brotoeja; o otorrino só lê Brucutu” (Rodrigues, 2017a, p. 260).

“*Vestido de noiva*”, que mergulha nas camadas mais profundas da mente de *Aláide*, uma mulher que trava suas batalhas dentro de si própria, explorando temas como loucura, culpa, redenção de uma maneira que transcende as fronteiras do teatro convencional, propondo como encenação três planos: o da *memória*, da *realidade* e do *sonho*. Estrutura essa que inovou, inclusive, no que concerne à encenação. Cito um momento de narração, logo no primeiro ato da primeira cena da peça, em que o autor adota essa função de narrar o acontecimento: “Microfone - Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio”. (Rodrigues, 2017a, p. 107).

Podemos citar também “*A falecida*”, em que Nelson Rodrigues coloca, pela primeira vez até então, a temática do futebol dentro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com as personagens identificadas com o povo brasileiro, falando gírias, discutindo resultado de partida e jogando sinuca num considerável templo do teatro carioca, muito frequentado pela burguesia. Sob esta perspectiva, considero uma quebra da narrativa da peça, quando *Tuninho*, marido de *Zulmira*, personagens centrais da peça, está conversando com mais outras personagens num bar, jogando sinuca, e começam a falar dos resultados de futebol vigentes daquele momento. Fazem comentários sobre os jogadores da época emitindo uma espécie de opinião, narrando os resultados:

Parceiro nº1 - O Carlyle nunca foi jogador de futebol!
 Tuninho - E tu achas que eu vou perder um jogão daqueles?
 Parceiro nº 2 - Quem? Carlyle ensopa o Pavão!
 Oromar - Pra teu governo - o Fluminense vai dar um banho de bola. Nem se discute!
 Parceiro nº 1 - Jogador profissional que me perdesse um pênalti eu multava!
 [...]
 Oromar - O Ademir joga?
 Parceiro nº 2 - Vocês ganharam no apito!
 Tuninho - Não sei, nem interessa. Queres ou não queres?
 Oromar - Quanto? (Rodrigues, 2017b, p. 42, 43).

O mesmo ocorre na peça “*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*”, no segundo ato, cena quatro, quando a personagem *Peixoto* está entrando em sua casa e vem saindo uma outra personagem, ambos se cruzam e falam dos acontecimentos futebolísticos, novamente quebrando a narrativa da peça e, ao mesmo tempo, narrando a situação do clube de futebol Fluminense¹⁸ naquele momento:

Cena 4
 [Entrada da casa de Peixoto. Ele entra e cruza com Arturzinho, que vem saindo.]
 Peixoto - Olá, Arturzinho.
 Arturzinho - Gostaste do Fluminense?
 Peixoto - Zezé Moreira, sei lá.
 Arturzinho - O Valdo e o Maurinho estão fazendo uma falta danada.
 Peixoto - Rodrigo é muito lento.
 Arturzinho - Até logo,
 Peixoto - Tchau. (Rodrigues, 2017b, p. 549)

Percebemos essa mesma característica do *teatro épico* em “*Toda nudez será castigada*”. A peça é, de certa forma, inteiramente narrada por Geni. Numa fita gravada que a personagem *Herculano* está ouvindo-a já diz, logo no primeiro ato:

Geni - Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos] - Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! [com triunfante crueldade] [violenta] Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. [dilacerada] [ressentida e séria] Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa (Rodrigues, 2017b, p. 428, 429).

¹⁸ Nelson Rodrigues teve uma grande produção escrita e uma contribuição para o futebol brasileiro enquanto viveu. Era torcedor fanático do Fluminense Football Club.

Ao fazer isso, imediatamente, ela já conta o que lhe aconteceu logo no começo. E instiga o espectador de que o que está narrando é algo que irá surpreender a todos, como se ali dissesse que tratará tudo nos mínimos detalhes para que a história que será contada seja compreendida sem deixar lacunas ou brechas. Após esta cena, a peça começa a se desenrolar e *Geni* aparece em outros momentos, como quando revela suas obsessões, o quanto *Herculano* a interessou, seu pensamento constante que terá um câncer no seio e, mais uma vez, adota uma expectativa finalizando sua narração com um efeito poético e subliminar:

[*Escurece o palco. Ouve-se a voz gravada de Geni.*]

Geni - Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos (Rodrigues, 2017b, p. 434).

A peça ainda segue com os acontecimentos sendo narrados, mas encenados dramaturgicamente, mostrados para o espectador, ou o leitor da peça, através das personagens centrais toda a trama que se desenrola. No terceiro e último ato, ela finaliza sua narração revelando, enfim, que, embora tenha amado intensamente *Herculano*, encontrou em seu filho, *Serginho*, o verdadeiro amor, mas que a desiluiu fugindo com um ladrão boliviano que o havia violentado dentro da prisão. Depois ela esbraveja e finaliza seu relato:

[*Escurece o palco. Desaparecem todos. Luz sobre a cama sem amor. Pela última vez, ouve-se a voz de Geni gravada.*] [*Voz gravada de Geni.*]

Geni - Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. [*num rompante de ódio*] Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! [*exultante e feroz*] E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. [*num riso de louca*] Lembranças a tia machona! [*num último grito*] Malditos também os meus seios! (Rodrigues, 2017b, p. 503, 504).

O *épico* nas obras de Nelson Rodrigues se manifesta de maneira ímpar, mergulhando nas profundezas da alma humana e nas complexidades das relações interpessoais. Suas obras desafiam as convenções, explorando temas intensos e muitas vezes sombrios, proporcionando assim um teatro que o próprio autor chamava de *desagradável*, pois acreditava que o verdadeiro teatro era o que tirava a plateia da zona de conforto: “O verdadeiro teatro agride sempre. Agredidos o autor, o

diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores” (Rodrigues, 2017b, p. 610).

Com isso em mente, um novo confronto se manifesta na sala de ensaio. Agora, dentro do processo, é utilizado o ator Kiko Noir, que representa, sem falas, uma espécie de *espírito*, do homem que, na peça, é atropelado. No entanto entendemos que se ele participa, pode, também, desempenhar um papel de dentro da nossa poética, uma personagem que exerça as opressões que são ali tratadas. A principal delas, e que mais nos causa debate por entendermos que detém um teor que aqui chamamos como *ponto de tensão*, é a cena da violência contra a personagem *Selminha*, exercida pelo *Delegado Cunha* e o jornalista *Amado Ribeiro*.

A diretora corporal Aika Daniela Braga propôs que eu e Kiko coreografássemos uma marcação de movimentações e gestos que remetem a uma violência física e sexual, mais especificada aqui como uma cena de estupro. Confronto com as questões que busco atender sempre: como eu, um homem dentro da heteronormatividade, branco, cis etc., irei representar essa mulher sofrendo tal violência? Durante a marcação da cena, concluímos que, de fato, a cena ficou violenta. E esta, era, em parte, nossa intenção, já que em “*O Beijo [cancelado]*” esta mesma cena detinha um tom mais simbólico. Precisávamos aludir a algo que sublinhasse mais a violência exercida pela mídia e pela justiça na vida daquela mulher que tem seu casamento exposto para a sociedade inteira. Então realizamos marcas que eram de puxão de cabelo, dominação pelo peito, mão por baixo da camisa, e, no entanto, entendi, ao final da cena naquele momento, que fizemos de um modo que ficou, a meu ver, um tanto sexualizado. E não é minha intenção romantizar algo que é doloroso para a sociedade, mas também não quero omitir esta cena, pois afinal ela existe e precisa ser trabalhada. A pergunta é, de que modo?

Tendo como busca o épico em Nelson Rodrigues, entendo como sendo muitos os caminhos que me levariam para a execução dessa cena. Neste trabalho, em determinado momento, na primeira vez em que a personagem *Selminha* aparece, eu quebro a quarta parede e revelo ao público de que se trata de uma peça de teatro que estão assistindo e convido alguém da plateia para ler comigo uma cena, deste modo colocando o espectador numa função mais participativa, e com a iniciativa de poder dar voz àquela personagem da maneira que bem entenda. Assim poderia ser feito, também, nesta cena. Mas como? Borie, Rougemont e Scherer

(2011, p. 468-469),reflete na citação abaixo sobre o teatro épico, o que me colocou a pensar muito de como esta cena se seguiria a partir deste conceito:

No teatro épico, o ambiente deve aparecer enquanto manifestação autônoma. A cena começava a narrar. A quarta parede não mais faz desaparecer o espectador. Graças a grandes painéis que permitiam recolocar na memória outros processos que se desenrolaram simultaneamente noutros locais, contradizer ou confirmar as falas de algumas personagens por intermédio de documentos projectados, fornecer a discussões abstratas números e citações, episódios muito plásticos mas cujo sentido nada tinha de evidente, o plano de fundo definiu a sua posição relativamente aos processos que se desenrolaram em cena; quanto aos actores, já não se metamorfoseia completamente, mantinham uma certa distância em relação ao seu papel, apelando visivelmente à crítica.

Se o ambiente deve aparecer, se a quarta parede não anula o espectador, se existe o recurso de narrar, dar uma opinião, reforçar uma ideia, através de documentos mostrados, e se o distanciamento propicia uma manifestação crítica sobre o que é apresentado, chegamos ao seguinte entendimento – vamos assumir a *tensão* que essa cena gera, o quanto ficamos presos neste *nó*, neste *ponto* e que necessitamos trazer todos esses recursos para poder ‘solucionar’ essa cena. Assim realizamos uma cena em que o público é colocado em cena novamente e participativo de forma que debata, ainda que brevemente, os caminhos a serem tomados.

O modo épico se faz presente nessa pesquisa enquanto procedimento de tensionamento da obra de Nelson Rodrigues de diversas maneiras. A começar pela parte inicial, quando eu entro em cena e busco, no centro do palco, imediatamente me centralizo no palco para que uma composição, aparentemente dramática, seja construída. Uma luz, uma trilha acompanhada de sons de cidade, dá a ideia de que, a princípio, uma personagem surgirá diante do público. À medida em que eu abro os braços em forma de cruz, numa espécie de simbologia do que viria a ser um *Cristo*, inicio uma fala de efeito narrativo, não apenas interrompendo, mas valendo-me deste efeito para contar o que irá se passar. Esta imagem de *Cristo*, numa leitura simbólica, de linguagem, pode representar a cidade do Rio de Janeiro, ou o que a sociedade fez com *Arandir*, julgando-o e matando-o. Eis que neste momento inicia-se a narração do que está acontecendo:

JOÃO: (*Inicia com fala serena que modula no decorrer. Como se narrando um fato.*) Brasil! Rio de Janeiro! Capital! Praça da Bandeira. De um lado um homem que caminha como que sem destino. Do outro, Arandir e seu sogro,

Aprígio. Entre eles uma lotação que em alta velocidade atropela o sujeito jogando-o como daqui/ali. (*Como se vislumbrando o fato*) Uma multidão de pessoas se envolve no entorno do atropelado como numa curiosidade mórbida. Arandir, atônito, vê aquela cena, aproxima-se. E o homem, como num último suspiro, pede-lhe... um beijo (Miranda, 2024).

Embora não haja uma personagem aqui, é inegável que o *narrador* adota um tom de contação de histórias, como os antigos contadores que, para criar um clima ou um suspense, mudam o volume e entonação da voz. Como sou eu, neste caso, assumo que é o *João*, ator, estudante, pesquisador, que está se inserindo neste contexto para narrar os fatos desta adaptação de “*O beijo no asfalto*”. Após esse momento, na mesma fala, João muda o tom, que antes era de um certo suspense, e assume um caráter mais realístico, menos formal, uma narração mais direta com o público:

JOÃO: Neste instante Amado Ribeiro, um jornalista que passava por ali, vê a cena e tem uma ideia que mudaria para sempre a vida de Arandir. Bem... essa peça é *O beijo no asfalto* foi escrita faz algum tempo então eu posso falar: Ele morre no final! Sim! Mas o que interessa aqui não é o que aconteceu com nosso protagonista, mas o modo como tudo isso se deu (Miranda, 2024).

A peça contém trilha sonora, projeção de imagens, o auxílio de um ator convidado, e tudo isso contribui para que eu me aproprie desses elementos cênicos para realizar uma narrativa poética dentro da adaptação que me proponho. A todo momento eu transito entre os modos dramático e épico. Quando faço o *Delegado Cunha*, por exemplo, eu adoto o caráter dramático, faço uma personagem que foi pensada e idealizada através de um corpo, uma voz, um olhar, um caminhar, tudo para, neste caso, representar o que ele almeja. Uma personagem que oprime Arandir, um policial corrupto que está disposto a tudo para fazer com que a sociedade carioca esqueça de uma notícia falando mal dele e que foi amplamente divulgada nos jornais. Para isso ele agride, oprime, violenta tudo e a todos, mas quando está enfatizando sua ira, novamente, o caráter dramático é interrompido, e eu adoto mais uma vez o relato para revelar ao público algo pessoal, o que causa o efeito épico: “**JOÃO:** Eu... (mão no peito - orgulhoso - desmonta personagem. Efeito narrativo como se JOÃO revelasse algo pessoal) Eu tenho uma filha. Noiva. (pausa) Uma filha noiva” (Miranda, 2024).

A intenção é, justamente, causar um estranhamento no público, uma contradição no comportamento dessa personagem. Criado esse questionamento, o *Delegado Cunha* segue esbravejando como ele já estava fazendo anteriormente.

Após esse momento, entra o jornalista *Amado Ribeiro*, que não tem um momento de abordagem épica, necessariamente, mas que é seguido de uma entrada de *Arandir* junto do ator Kiko Ferraz Noir, que adota uma postura que chamo de Figura 1. Nesta cena *Arandir* está sendo interrogado e Figura 1 está atrás dele com uma foto do próprio rosto cobrindo o mesmo, numa alusão ao homem que as personagens estão falando até então: um homem que foi atropelado em plena Praça da Bandeira no Rio de Janeiro e que, antes de morrer, pediu um beijo, que foi concedido, e com isso causou imenso furor na mídia.

A partir de nossas experiências em sala de ensaio, e nas apresentações realizadas, nos convencemos mais de que a personagem - ou melhor, persona, figura, tipo - criada por Kiko é, durante a peça inteira, um procedimento épico que tenciona todas as proposições que são feitas. Ele está do início ao fim. Quando começa a peça, após o terceiro sinal, antes de eu entrar em cena, ele entra como uma espécie de espírito obsessivo, olha para o público e sai de cena.

Embora ele não tenha o recurso da fala, sua atuação, postura e proposta assume um caráter narrativo a cada momento que entra. Seja quando ele faz simplesmente alguém que está presente no ambiente no momento do interrogatório, ou quando passa pelo meio da cena numa comemoração de carnaval: “Figura 1’ passa pela cena caótica/festiva de maneira impassível, neutra, observa tudo brevemente e se retira”.

Também ocorre quando tem seu rosto iluminado por *Dona Matilde*, que o referencia como uma foto de jornal, para ler a manchete “Não foi o primeiro beijo, nem foi a primeira vez”, ou quando assume o tipo de um agressor na cena em que *Selminha* é estuprada.

A peça inteira tem interação das personagens que são interpretadas por um único ator, ou seja, existe um jogo com o público que é fundamental, de *olho no olho*. Como as personagens mudam entre si, e dialogam entre elas próprias, a todo instante elas, e mesmo o narrador, olham para o público, jogam com a plateia respondendo aos seus estímulos e reações, sem negar o jogo que se estabelece. Se algum espectador faz um comentário, reage, existe uma quebra da narrativa dramática e se estabelece aí uma outra proposta, de interação.

Num outro momento de utilização do épico como procedimento muito sutil, *Arandir* é questionado por *Amado Ribeiro* se daria um beijo na boca de alguém daquela sala. Ele volta a se sentar e acontece uma rápida transição entre os efeitos dramáticos e narrativos como descritos a seguir:

ARANDIR/JOÃO — (*senta-se como Arandir e direciona seu olhar para o homem que foi encarado na plateia, propõe um jogo de olhares como João/ator por um curto tempo e volta como Arandir*) Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer! (Miranda, 2024).

Quando, depois, entra em cena *Aprígio*, seguido de *Selminha*, e depois é realizada uma interrupção, novamente ocorre a quebra do procedimento dramático para que eu, como *João*, entre em cena e comece a narrar a cena seguinte. Também falo sobre alguns fatos relevantes da criação da peça original, “*O beijo no asfalto*”, o ano em que estreou e como Fernanda Montenegro insistia em ligações intermináveis para que Nelson entregasse para ela e seus colegas a versão final para que pudessem encenar.

Também falo da pesquisa como um todo desde seu início até o momento em que se encontra como descrito na rubrica:

Corta - quebra da teatralidade. João narra a cena seguinte, como se dá a continuidade da peça. Também como deu início ao processo dessa adaptação, e pesquisa, fala alguns dados históricos, como foi feita a escrita da peça por Nelson Rodrigues, o pedido que Fernanda Montenegro sempre fazia para ele escrever, menciona datas, relevância, importância da obra, autor, etc. Depois convida uma pessoa da plateia para iniciar a leitura da cena abaixo. Chama alguma pessoa que queira ler a personagem ‘Selminha’ e explica que podem improvisar como quiserem e se sentirem melhor. Ler o texto, mas propor um jogo de cena como a pessoa sentir mais à vontade. A pessoa convidada pode se sentar, ler de pé, encenar, criar, enfim.. é uma cena lida, mas que é permitido o improviso, impondo a João a aceitação de qualquer proposta que surja (Miranda, 2024).

Após realizada essa leitura com a pessoa convidada da plateia, ainda como narrador, eu a agradeço, eu lhe entrego uma rosa como agradecimento e leio um trecho do livro *Nelson por ele mesmo*: “**JOÃO**: ‘Não sou pornográfico. Pelo contrário, me chamo de moralista. O único lugar onde o homem sofre e paga pelos pecados é em minhas peças’ - Nelson Rodrigues. Aplausos para nossa *Selminha*, pessoal” (Miranda, 2024).

Na sequência, vem a cena de *Dona Matilde* que vai fazer uma fofoca para *Selminha* e sua irmã mais nova, *Dália*, sobre a manchete que saiu no jornal. Neste

momento, então, Kiko entra em cena imbuído desse tipo, *Figura 1*, e serve de molde para a exposição da manchete como se fosse uma espécie de jornal que expõe sua imagem numa fotografia e seu próprio rosto, para mostrar, de maneira visual, o que está sendo dito.

Quando personifico *Werneck*, a personagem que representa os colegas de trabalho de *Arandir*, os quais promovem sobre ele um verdadeiro bullying, uma tiração de sarro pelo fato de estar nos jornais a foto dele junto com a do homem atropelado sob a manchete sensacionalista, logo após eu interrompo, novamente, a narrativa e inicio a narração da cena seguinte, dizendo o que vai acontecer e descrevendo a personagem Dona Judith através das rubricas do próprio Nelson na peça:

JOÃO: Neste momento a d. Judith entra em cena para confirmar o que o Werneck, Pimentel e Sodr e estavam fazendo com o Arandir. Pimentel era o mais “deixa disso” desse bullying todo. Para essa cena, pensei em criar um corpo para d. Judith, mas como   uma personagem muito curtinha resolvi dizer o modo como ela é descrita pelo Nelson através das rubricas (*explico brevemente o que são rubricas*). Ela entra para confirmar que o moço do jornal era o mesmo que vinha procurar o Arandir no seu trabalho. Nelson diz sobre ela:

[*d. Judith aparece. Tipo convencional de datilógrafa. Inclusive os óculos*]

[*um pouco intimidada*]

[*crispada de timidez*]

[*em brasas*] - Parece um moço que esteve aqui semana passada. Um moço.

[*de olhos baixos*]

[*depois de um olhar enviesado*]

- Com licença! [*d. Judith abandona a cena, meio espavorida num passinho rápido e muito miúdo*].

Daí o Werneck continua (Miranda, 2024).

Surge novamente *Werneck* e sigo no modo dramático. Após, eu assumo, novamente, o papel de *Selminha*, que   estuprada. Nesta cena, eu contraceno com a *Figura 1* que, como num gesto simbólico, referenciamos a violência sofrida pela esposa de *Arandir*, que após sofrer com todos os acontecimentos ainda passa por essa situação de extrema violência e humilhação. Um jogo corporal e de movimentac o que é seguida das demais personagens até o momento final.

Na cena, ocorre uma reviravolta em toda a história, e descobriremos que *Aprígio* era, na verdade, apaixonado pelo seu genro – a quem mata com um tiro. Ao perceber o que acabou de fazer, ele se aproxima de *Arandir* e, antes de dizer por três vezes seu nome sobre seu cadáver, como uma referência ao teatro épico de

Bertolt Brecht, dou um *grito mudo* como na peça “*Mãe coragem e os seus filhos*”¹⁹, realizando assim, um paralelo, uma espécie de ligação de tudo o que foi feito até aqui e humanizando de modo dialético essa personagem que é opressora, mas também oprimida, é vilão, mas também vítima de uma sociedade repressora que não aceita o amor e violenta os homossexuais, naquela época e mesmo nos dias de hoje:

Aprígio se ajoelha diante do corpo de Arandir e dá um grito mudo, emulando o grito dado na peça Mãe coragem de Bertolt Brecht, como uma referência a um teatro épico. Após a referência ele diz:

APRÍGIO: Arandir. Arandir. Arandir (Miranda, 2024).

Como Arandir, eu me jogo no chão como se tivesse levado um tiro mesmo e nesse momento entra a música que encerra a peça seguida de imagens, projetadas ao fundo da cena, de manchetes que denunciam, entre muitas violências do passado e da atualidade, como, por exemplo, estupro, agressão contra mulheres, menores de idade, até chegar nas notícias de ataques homofóbicos em diversas regiões do Brasil.

Começa o vídeo das manchetes - Música

João vai ao fundo e faz a ‘cruz’ com o corpo, abrindo os braços. Quando acaba o vídeo vai até a mesa - olho para todos da plateia, mão na testa e luz vai afunilando).

A ‘Figura 1’ conversa com a proposta/narrativa do espetáculo. Ela auxilia no desenvolvimento das cenas de acordo com os elementos de tensão que estão sendo discutidos (Miranda, 2024).

Na cena final, é como se *Arandir* e a figura do narrador, *João*, se misturassem em sentimentos. Ele se aproxima de Figura 1, que está deitada no centro do palco após tirar um de seus sapatos e mostrar para o público, como se, sem falas, narrasse o fato de ter sido atropelado - lhe junta do chão e se aproxima para dar um beijo em sua boca, porém, neste momento, interrompe a ação – e olha para o público, deixando a cena suspensa e em aberto.

A personagem *Amado Ribeiro* foi trabalhada a partir de pontos em que seus movimentos fossem inteiramente voltados para dentro. Tendo em vista seu caráter

¹⁹ Na sala de ensaio surgiu, durante o processo, a necessidade de expressar a dor da personagem *Aprígio*, que acabara de dar um tiro em *Arandir*, seu verdadeiro amor. Sua complexidade, suas camadas remeteram a personagem de Bertolt Brecht que emite um grito inaudível para exprimir sua dor frente aos horrores que presencia. Com isso, também, mais uma vez, conectamos esses dois autores através de suas obras, traçando relações entre o teatro épico do dramaturgo alemão com as nuances psicológicas, míticas e trágicas de Nelson Rodrigues.

duvidoso, sua tendência para o sensacionalismo e sobre a alteração de fatos para poder vender jornais, busquei características que transmitisse toda sua ausência de humanidade e senso de empatia, pois ele pensa de maneira a beneficiar somente ao seu interesse próprio.

Figura 1 - Posturas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apliquei uma aura sorrateira, um olhar que voltasse de baixo para cima como se quisesse esconder, ou fugir de uma revelação de sua índole. Seus pés fecham-se para dentro e suas pernas cambaleantes fazem com que nos passe a impressão de uma instabilidade sobretudo de temperamento, uma criatura que, num primeiro momento, pode parecer dócil, mas que, na verdade, está tramando todo o imbróglio que irá encurralar Arandir. Seu corpo move-se como uma serpente pronta para dar o bote, vai para um lado, enquanto a cabeça, tronco, membros e olhar voltam-se para diferentes pessoas da plateia ou pontos específicos do palco onde está sendo encenado. Vale dizer que “*A serpente*” é a última peça escrita por Nelson Rodrigues e por isso a alusão deste elemento como mais um agregador da obra do autor. Uma maneira de abordar de maneira imagética.

O *Gestus*, nesse sentido, dá-se quando ele, por algumas vezes, coloca a mão sobre a testa julgando a incompetência cognitiva do *Delegado Cunha*, afinal, está tudo muito claro para ele de como irão traçar um plano que arruinará a vida do protagonista da peça e “limpará a barra” do delegado, que precisa se livrar de uma acusação de violência contra uma mulher grávida. Em um determinado momento, ele cai no chão, mas para dar uma risada sórdida debochando do caso de atropelamento que presenciou na Praça da Bandeira, como vemos nas imagens abaixo:

Figura 2 - Risada Sórdida



Fonte: Elaborado pelo autor.

*Delegado Cunha*²⁰ teve seus *punctuns* voltados para fora, ao passo que *Amado Ribeiro*²¹ é para dentro, ele impõe não uma condição de desequilíbrio, mas uma conduta opressora, violenta e de agressividade que, no corpo, é demonstrado através de um peito inflado para fora, como um galo, seus pés e braços são formam uma postura de arco, de modo que seu caminhar demonstra uma atitude de constante enfrentamento e de inquisição independente quem lhe dirija a palavra. Seu olhar é de cima para baixo e tom de voz grave, num alto volume, sempre fazendo uso de sua autoridade policial para exercer atitudes extremamente desprezíveis e criminosas. Ele abre sua escuta para o que o jornalista *Amado Ribeiro* tem para lhe dizer, também porque tem interesses de benefício próprio.

²⁰ Delegado Cunha falando com Amado Ribeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=SemBeF1y7to>

²¹ Narração de Amado sobre o que presenciou: <https://www.youtube.com/watch?v=5hf7pQbHkCY>

Figura 3 - Delegado Cunha



Fonte: Elaborado pelo autor.

Sua composição está dissociada de um *gestus* óbvio, como por exemplo, mão na genitália, ou algo do tipo. Seu autoritarismo é transmitido através de outros movimentos como recorrentes socos na mesa ou chutando a cadeira da cena.

*Arandir*²² possui uma composição mais neutra, não que não tenha composto para ele uma personagem sustentável e com características específicas, mas suas movimentações e trejeitos são oriundos de todos os acontecimentos que ele é acometido. Ele apenas reage ou fica inerte diante das situações em que é colocado. Por vezes, é acusado, em outro momento, sua esposa desconfia dele, no outro, é questionado pelo sogro – tudo isso faz com que ele apenas exista na peça e tente, de alguma maneira, justificar-se e provar sua inocência diante de todos os ocorridos. Como busca de uma perspectiva épica nesta pesquisa, por vezes Arandir narra um acontecimento²³ e até se confunde com a voz do próprio ator que, em determinadas transições de personagem, sai dele para uma quebra de narrativa.

²² Arandir sendo interrogado: <https://www.youtube.com/shorts/z2LtbP6PUWg>

²³ Arandir narra que viu a cunhada no banho <https://www.youtube.com/shorts/KEKdn0z7W8w>

Figura 4 - Arandir



Fonte: Elaborado pelo autor.

Aprígio possui todos os membros rígidos e absolutamente *duros*, seu tronco e membros são imóveis e seus passos são vagarosos, lentos e seu tom de voz parece estar a ponto de explodir, embora ele, no decorrer da peça, não chegue a esse ponto. Se todas as personagens dialogam, em certa medida, com o público que está assistindo à encenação, *Aprígio* parece não olhar nos olhos das pessoas, bem como com as personagens que contracena, ele parece estar perdido, confuso e por diversas vezes tenta dizer algo que nunca diz, uma espécie de irritação. Eu sempre o associo a uma bomba relógio que está programada para explodir, mas que se controla até chegar o momento oportuno.

Figura 5 - Aprígio



Fonte: Elaborado pelo autor.

Considero *Aprígio*²⁴ uma personagem absolutamente rica em camadas, o que possibilita a qualquer ator uma composição única e potente. Ele é o único personagem que muda de personalidade. Ao final, quando se revela na verdade apaixonado por *Arandir*, ele muda completamente. Seus gestos tornam-se mais livres e seu olhar parece encontrar um foco, ele passa a olhar para quem dirige sua palavra.

Em seu monólogo final, ele coloca para fora todos os sentimentos que guardou durante toda a peça, chegando ao ponto de matar *Arandir*. Na reta final de ensaios e experimentos, em sala de ensaio, através de uma conversa e sugestão do meu orientador, Clóvis Massa acrescenta, mais uma vez, um efeito épico, talvez o de *estranhamento* ao colocar essa personagem lamentando a morte de seu amor, representada simbolicamente como o grito mudo, trazida da peça “*Mãe coragem e seus filhos*”, de Bertolt Brecht.

²⁴ Aprígio conversando com Selminha: <https://www.youtube.com/shorts/SGRFiPxTWrg>

Figura 6 - Grito mudo



Fonte: Elaborado pelo autor.

*Selminha*²⁵ é composta com o cuidado e atenção para, justamente, não corroborar para tantos preconceitos já tão reproduzidos no teatro, no cinema, nas artes em geral. Seu quadril possui um movimento que suscita uma feminilidade e suas mãos parecem estar sempre em prece, o que remete a uma espécie de fé ou cristianismo, no caso uma devoção, esperança, uma pessoa temente às leis divinas, mas também possui um *gestus* que lembra uma pessoa secando as mãos como num possível avental, ou um pano de prato, como se interrompesse seu afazeres domésticos para entrar num determinado assunto, o que já se supõe de que *Selminha* é, portanto, uma dona de casa, zelosa pela família e suas obrigações domésticas. Como esposa de *Arandir*, por vezes duvida da história que seu marido conta, e tenta administrar a má relação dele com seu pai, *Aprígio*, que se nega a pronunciar o nome do genro.

²⁵ Cena de Selminha interrogada: https://www.youtube.com/shorts/Y8PfCqW_0kc

Figura 7 - Selminha



Fonte: Elaborado pelo autor.

*Dona Matilde*²⁶ é a vizinha fofoqueira. A pessoa que vem informar *Selminha* que viu uma foto de Arandir na capa do jornal *Última Hora*. Por se tratar de uma pessoa que não vem ajudar, ela aparece apenas para disseminar uma informação completamente mal apurada em um jornal de caráter sensacionalista. Sua composição se deu de modo que ela surgisse como uma raposa, ou mesmo uma hiena, debochada, ardilosa, e extremamente maligna, usando de muita ironia para constranger *Selminha* e *Dália* que ali estava quando leva a notícia. Eu crio uma corcunda de modo a remeter esses animais carniceiros, como quem se alimenta de restos mortais, onde ela se aproveita de um momento de fragilidade das *vítimas* para atacar. Mãos e pés representam formas pontiagudas como bruxas de desenhos animados, e a máscara, o rosto, é iluminado pelo próprio ator com uma lanterna, dando um ar sombrio e amedrontador, visto que sua forma lembra de fato uma vilã de histórias infantis.

²⁶ Dona Matilde: https://www.youtube.com/shorts/B-r_msfGZIA

Figura 8 - Dona Matilde



Fonte: Elaborado pelo autor.

Claro que para realizar essa personagem que tem em suas características o deboche, decidi representá-la de modo que eu enquanto ator e narrador me posiciono contrário a ela, e por isso enfatizar o quão sórdida ela é, para que fique claro que sua conduta deplorável não é aprovada por mim, muito menos a mensagem que eu quero transmitir enquanto símbolo maior da peça.

Figura 9 - Deboche



Fonte: Elaborado pelo autor.

Para “O beijo [re]cancelado”, eu queria incluir uma proposta que reforçasse o procedimento épico como meio de realizar um tensionamento dentro de uma cena que é sobre, basicamente, um *bullying* que Arandir sofre de seus colegas de trabalho.

Neste momento, seus colegas Werneck²⁷, Pimentel e Sodré o chamam de *viúva*, de forma pejorativa, pondo em dúvida sua sexualidade, reforçando o quanto acham imoral um homem casado passar por uma situação *vexatória* de beijar um outro homem na boca, em pela Praça da Bandeira no Rio de Janeiro.

Figura 10 - Werneck, Pimentel e Sodré



Fonte: Elaborado pelo autor.

O narrador é um híbrido entre o ator, eu, João, que me coloco diante do público quando exponho a próxima cena, o que ocorreu durante o processo, os disparadores para a pesquisa, mas também um narrador que retoma, subjetivamente, aquela *aura rodriguiana* que narra os fatos da peça, descreve as personagens e cria uma expectativa, ao espectador, do que vai acontecer.

Considero, ao longo de meu percurso como ator e pesquisador, importante compreendermos a voz do autor, das personagens, mas, também, do ator que está

²⁷ Werneck: <https://www.youtube.com/watch?v=8gLYEB5SFck>

contando esta história, do meu lugar de fala, de onde parto para exprimir as experiências que ali analiso. Existe um empenho para que a ordem dos fatos não seja alterada e, ao final, o público saiba que acabou de presenciar uma adaptação de “*O beijo no asfalto*”, de Nelson Rodrigues, portanto o papel da narração é de suma relevância.

O caráter deste narrador, sendo um híbrido entre a minha pessoa que narra e a transição deste *eu ator* com as personagens em questão, exemplifica a primeira cena da peça, por exemplo, que, ao entrar, coloco-me no centro do palco e abro os braços formando uma cruz, ali é o João ²⁸quem está narrando, porém imbuído de toda a aura e o clima que a peça solicita. Para o narrador, o *punctum* é um ponto de vista, um olhar para o todo, o que provoca um desmascaramento da personagem para enfatizar um aspecto de denúncia e posicionamento dentro do que está sendo tratado na proposta, esta medida causa, justamente, o feito de estranhamento que tanto busco. Ainda que o narrador seja neutro, ou que ilustre a ação de forma descritiva, que exponha verbalmente o que irá acontecer, existe um efeito de teatralidade. Adoto, com isso, sempre a postura de quem está contando de fato a história que está acontecendo ou que o que vai se suceder.

Esse narrador não é, necessariamente, uma personagem, ele é a quebra²⁹ do efeito dramático para o épico, e como é composto, na maior parte das vezes, por minha própria pessoa, trago meus ideais e posicionamentos para defender as ideias que acredito. Como, por exemplo, quando Werneck está fazendo *bullying* com Arandir, eu digo em palavras que acho isso errado, pesado, que não deve ser feito.

Quando termino uma cena entre Selminha e Aprígio, e passo a narrar a próxima cena, convido uma pessoa³⁰ da plateia para uma leitura comigo, também me posiciono diante do que acredito justo ou injusto naquela situação. Como narrador, procuro triangular o olhar com o público, tecendo, assim, uma relação de afinidade, de compartilhamento de ideias, embora, eventualmente, alguém na plateia possa não concordar comigo.

O narrador se destaca, pois como a peça transita entre o dramático e o épico, quando ele aparece, é nítida a quebra da narrativa de representação. Algo acontece, e isso cria, de certa forma, um efeito de *estranhamento*, pois o público se pergunta

²⁸ Narração João/Arandir: <https://www.youtube.com/shorts/fYUsNa1x8qc>

²⁹ Quebra a quarta parede. Sobre o processo: <https://www.youtube.com/shorts/wm8Dp5l3sLE>

³⁰ Convidada da platéia: https://www.youtube.com/shorts/D_hpPwsH904

se isso está sendo improvisado, se foi um erro do ator que saiu da personagem, o narrador se apropria dessa *estranheza* para abordar os pontos que almeja³¹.

As composições dessas personagens, seus tipos físicos, o modo como se portam diante da cena, foram todas construídas a partir de um conceito pensado sobre suas características psicológicas e culturais. A construção de seus textos, por exemplo, se deram de modo que todas suas falas, que geralmente estão dispostas na peça teatral em forma de diálogo, foram unidas como se cada um tivesse um próprio monólogo. Disso pude perceber que cada personagem possui um caráter, uma ideia, estão posicionados e definidos dentro da história como o *vilão*, o *herói*, a *vítima*, etc. Ou seja, a concepção textual, junto com a construção física, aliada a busca de um teatro épico, auxiliaram na construção disso que chamo de, “O beijo [re]cancelado”. Uma nova proposta de dramaturgia em que aproximo dois universos teatrais que percebo, através da pesquisa, muitas oportunidades de encontro.

³¹ Ensaio geral da peça na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=VOJB8le-ooY>

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UM ÚLTIMO BEIJO

Ao longo deste trabalho, busquei analisar através das atividades práticas em sala de ensaio, e durante as apresentações de “*O beijo [re]cancelado*”, como se daria a utilização do teatro épico como procedimento de tensionamento na obra de Nelson Rodrigues. Experimentei tipos físicos, psicológicos, compus personagens que me auxiliaram na busca da construção de uma dramaturgia nova e que me possibilitasse mergulhar em universos distintos, mas em vários aspectos, semelhantes.

Ao empreender o estudo percebi que teria um grande desafio pela frente, pois o teatro épico, mais precisamente o que adoto aqui, de Bertolt Brecht, não me parecia dialogar com a obra do dramaturgo brasileiro. Por um lado, pesquisei um teatro engajado politicamente, marxista, com proposições de quebra da quarta parede, da dramaturgia, efeito de estranhamento, narração; e, de outro, um teatro sem a pretensão de ser isso, e ainda ser psicológico, mítico, trágico, tradicional. Seria possível unir esses dois tão distantes universos? Posso dizer, com alguma tranquilidade, que eu tentei.

Importante dizer que percebo um paralelo do trabalho que desenvolvo sob o épico que emprego no decorrer desta pesquisa, com a aproximação do caráter popular dos espetáculos de Bertolt Brecht, que traziam características do cabaré musical. Em minha atuação, bem como toda a prospecção de “*O beijo [re]cancelado*” ocorre de modo que busco pelo público onde ele estiver, expandindo para além da universidade e levando para os bares, espaços alternativos, indo ao encontro das pessoas.

A pesquisa, como um todo, teve início no estágio de atuação, passou pela etapa de formulação de um trabalho de conclusão de curso e ali foi concebida para um teatro convencional, mas sua expansão e desdobramento, que resultou nessa abordagem de um teatro épico como procedimento de tensionamento da obra de Nelson Rodrigues, fez com que eu adaptasse para outras possibilidades de encenação, levando a peça realizada, mais especificamente, para um bar na cidade de Porto Alegre, chamado *Bar Ocidente* e, também, num outro bar na cidade de Torres. Essa convenção aproxima muito dos cabarés que inspiraram uma estética no teatro de Brecht, que tinham como objetivo estar próximo do público levando músicas, números, e seu teatro em um espaço não tradicional. Segundo o artigo,

“*Brecht and cabaret*” dos pesquisadores Oliver Double e Michael Wilson, essa linguagem exerceu influência no teatro que, mais tarde, Brecht desenvolveria:

Brecht era fascinado pelo cabaré há algum tempo e estava ciente de que havia aspectos do palco popular que ele queria incorporar seu próprio trabalho teatral, mas é aqui, pela primeira vez, que vemos o início de uma estética coerente, que mais tarde seria chamada de "épica". A perspectiva do cabaré permitiu que o teatro projetasse a realidade social sob uma luz nova, mais nítida e, em última análise, mais objetiva (Double; Wilson, 2007, p. 42-43, tradução nossa).

O gênero do cabaré proporcionava desafios às convenções tradicionais e fomentava um espaço para a crítica social e política. Brecht usou o cabaré como fonte de inspiração para explorar e experimentar novas formas de expressão teatral, mas mantendo suas características de modo a expor para o público seus temas de maneira crítica e reflexiva, como aponta o professor e pesquisador Frederic Ewen no seu livro, “*Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*”: “Os espectadores nunca duvidavam do fato de estarem num teatro. Mas havia o vínculo tradicional — e a atração — com o antigo *Singspiel* de Mozart e a comédia popular vienense, o cabaré e o *vaudeville* francês” (Ewen, 1991, p.161).

Seus trabalhos refletiam sobre a ideia de que o teatro não deveria apenas entreter, mas também provocar e engajar politicamente, utilizando músicas, textos e performances para destacar as contradições e injustiças da sociedade, muitas vezes misturando comédia e crítica social. Em “*O beijo [re]cancelado*” essas características estão presentes o tempo todo, quando eu chamo uma pessoa da plateia, ou quando eu causo um efeito de riso no instante em que transito entre os modos dramático e épico.

Ao adaptar o canônico texto “*O beijo no asfalto*”, e buscar ali os tensionamentos de cada personagem e por onde, dramaturgicamente, aquilo me levaria, eu estava exercendo essa tensão. Nunca me esquecendo do lugar em que parto de fala, atento e buscando respeitar meus limites, minhas limitações enquanto artista e sem a intenção de buscar frente a algum protagonismo diante de pautas que, embora eu coadune, não pertencem efetivamente. Logo, esta pesquisa é, também, uma forma de eu me colocar frente a essas questões sem fugir das problematizações, e dando luz aos diversos caminhos que percorri para tratar, ainda assim, de temas contemporâneos pungentes e importantes de serem retratados.

Objetivamente, os tensionamentos encontrados se deram sob a perspectiva de criar uma narrativa oposta ao que propõe Nelson Rodrigues em sua clássica peça. Quando me proponho realizar uma espécie de solo teatral estou, de certa forma, subvertendo algo já tão estabelecido e aparentemente intocável. Tensionar e mexer na dramaturgia de um consagrado autor não são tarefas fáceis, mas necessária para que os *tensionamentos* propostos por mim fossem evidenciados.

Ao propor um narrador que conta a história seja através dele próprio, ou do ator convidado, na adaptação chamado de Figura 1, ou através das personagens, que transitam entre suas construções já tão estabelecidas com *punctuns*, trejeitos, características, para essa imagem de alguém que conta o que vai acontecer, também é um tensionamento que muito permeou o trabalho.

Fiz questão, também, de nesta pesquisa trazer minhas experiências passadas para construir minhas experiências futuras. Quando realizei a peça “*A falecida*”, numa proposta de desconstrução de Nelson Rodrigues, eu talvez não tivesse, naquele momento, noção suficiente de que estávamos tensionando valores já padronizados como igreja, família, casamento sob a ótica de personagens que eram verdadeiros narradores das cenas que se seguiam.

Continuei nessa linha de pensamento até chegar no meu trabalho de conclusão de curso dentro da graduação em Teatro em que propus esse olhar, só que mais voltado para os *pontos de tensão* que a obra gerava em mim e até onde eu poderia ir enquanto ator. Até chegar em “*O beijo [re]cancelado*”, onde esses *pontos de tensão* seguem sendo importantes, mas agora o objetivo foi utilizar o épico como procedimento para que os tensionamentos fossem – sob uma perspectiva dramaturgical – o que me levasse para um outro lugar, na intenção de ressignificar a obra de Nelson Rodrigues.

Nunca foi minha intenção beatificar o autor ou mesmo crucificá-lo. Assumo meu gosto pessoal e afetivo por suas peças, seus escritos, mas questionar seu trabalho em cima de uma proposta como a do teatro de Brecht me pareceu instigante e me motivou embarcar nessa aventura através de autores que, também, me inspiraram muito.

Quando trago Michel Foucault (2001) com suas noções sobre *o que é um autor*, ou quando eu traço um paralelo sobre a temática da homofobia com Daniel Borillo (2010), tudo isso auxiliou para que esses tensionamentos fossem gerados e aqui analisados. Passei por Roland Barthes (1980, 2004), Renato Ferracini (2012,

2013) e cheguei em Anatol Rosenfeld (1997, 2002), Sábato Magaldi (1992), e outros tantos que me auxiliaram nessa busca por um novo olhar frente a tudo o que já foi realizado, mas que também ainda pode ser feito.

Todos me auxiliaram a buscar compreender e demarcar os tensionamentos possíveis dentro do que minha pesquisa propõe com suas características, à medida que eu também trouxe elementos, seja no meu processo prático ou teórico que me ajudaram a formular e traçar paralelos a referida proposta.

Considero que esta pesquisa não se dá exatamente por encerrada, pois ela abre muitos precedentes e muitas outras tantas formas, que se mostraram ao longo do processo, de se trabalhar Nelson Rodrigues, ou uma abordagem épica, uma adaptação, enfim. O autor é infinito e nos possibilita diversas formas de lidar com seu teatro. Porém, entendo que dentro das minhas buscas e objetivos, consegui chegar aonde me propus: adaptar a peça *“O beijo no asfalto”*, tensionar a obra a partir de um procedimento épico, realizar apresentações em que pude experimentar, na prática e aos olhos do público, os resultados atingidos, ou quase.

Busco, em *“O beijo [re]cancelado”*, o épico como procedimento de tensionamento. Na cena inicial, vou à frente do público, abro os braços numa imagem que alude a uma espécie de homem crucificado, alguém que é condenado pela sociedade por dar um beijo num outro homem que é atropelado em plena Praça da Bandeira, no Rio de Janeiro. Imediatamente abro os olhos e narro o acontecimento: “[...] de um lado Arandir e seu sogro Aprígio, do outro um homem caminha como que sem destino, entre eles uma lotação que em alta velocidade atropela o sujeito jogando como daqui ali” (Miranda, 2024). Sigo falando sobre o acontecimento até o instante que o homem atropelado pede um beijo, então eu olho para algum homem da plateia e lhe digo, sem tom de pergunta, mas de relato: “Um beijo”, e o público sempre corresponde.

Sigo narrando o acontecimento e logo revelo: “Pessoal... vou dar um spoiler. O Arandir morre no final” (Miranda, 2024). Ao relatar isso, o efeito surpresa é revelado e sigo justificando que o que interessa não é necessariamente o que ocorre, mas o modo como tudo acontece, as escolhas das personagens, os caminhos que decidem seguir, as maneiras que lidam e como problematizam seus dramas particulares.

A partir daí, inicia-se um momento de representação das personagens Delegado Cunha e do jornalista Amado Ribeiro, seguido de um interrogatório com

Arandir, passando pela apresentação de Aprígio, Selminha e aí existe uma quebra. Eu quebro a encenação e digo que isso tudo se trata de uma peça de teatro que tem por objetivo contar a história dessa personagem que a gente já sabe que morre no final. E nesse momento um diálogo tenso entre pai e filha é proposto e convido alguém da plateia para ler junto comigo. Em uma das apresentações, uma moça que, desde o início, vibrava com a peça, manifestando-se, aplaudindo, vaiando, pediu para ler. A cena em questão é um diálogo entre Aprígio e Selminha, ela se empolgou e começou a ler incluindo textos, frases que ela achava e que condizem melhor com o que ela acreditava, não necessariamente o que a peça pedia. Movimentou-se, encarou o público e até dançou, provocando muitas manifestações da plateia. Dei-lhe uma rosa como agradecimento da participação.

Em outras apresentações, várias pessoas queriam participar do momento da leitura. Decidimos num rápido sorteio para ver qual seria a escolhida. A moça em questão era atriz, justamente de um dos grupos que entrevistei para essa pesquisa, do *Levanta Favela*, aqui de Porto Alegre. E neste dia, especificamente, o grupo comemorou nove anos que eles estrearam “*O beijo no asfalto*”. Ela se movimentou na cena, utilizou a cadeira do cenário e no final ficou bastante emocionada devido ao contato, novamente, com a obra em questão.

Na cena em que Selminha está na delegacia sendo interrogada pelo delegado e pelo jornalista ela sofre uma violência sexual, uma opressão psicológica e acima de tudo uma humilhação por estar passando por uma tragédia pessoal. Na peça, como um todo, optamos pela inclusão de um ator, Kiko Ferraz Noir, que fazia inserções como uma espécie de assombração, fazendo alusão ao homem atropelado, a opressão exercida pela sociedade, e, neste momento, ele encarna a figura dessa pessoa que agride Selminha durante o interrogatório tapando sua boca e deixando-a no chão indefesa e ferida. Neste momento, em uma das apresentações, a menina que participou da cena, deu-lhe uma cotovelada, quando o ator estava saindo de cena, e ao final da peça veio me falar que tinha batido nele pelo que ele fez. Neste dia, foi visível para nós que estávamos no palco, o quanto a plateia tapava os olhos sem querer presenciar a cena da agressão e o quanto entrava na história.

Outro momento interessante foi quando, ao final de outra apresentação, uma pessoa amiga me disse que gostou da peça e que tinha muita curiosidade de saber essa mesma história, mas sob a perspectiva da Selminha (provocação de

argumentos, conscientização). Como seria um monólogo em que ela contasse como seu marido se envolveu nesse escândalo midiático e tudo o mais o que passou com seu pai, com a polícia e com sua irmã até seu desfecho? Perguntei a ela se seria eu como ator fazendo a personagem, e, nesse caso, ela disse que acharia melhor se fosse uma atriz, a partir de uma adaptação de uma autora, mas com os desdobramentos que eu detectei através da obra do Nelson Rodrigues. Pareceu-me interessante e pertinente isso suscitar em alguém que assistiu “*O Beijo [re]cancelado*”.

Percebo que, nesta pesquisa, atingi um primeiro tratamento sobre o épico em Nelson Rodrigues. É de fato possível aproximar esses dois universos, mesmo que ambos, inicialmente, pareçam não dialogar ou não fazer certo sentido quando buscamos convergência entre suas práticas e teorias. Embora Nelson não tenha elaborado sua obra teatral na busca por um teatro épico, encontro em muitas de suas obras como “Toda nudez será castigada” ou “Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária”, por exemplo, elementos que conversam com o que me proponho nesta pesquisa, conforme já citado nos capítulos anteriores. Mesmo com o conceito de Bertolt Brecht de teatro épico quando busca um teatro que dialogue com a sociedade, entendo que ele está, de certa forma, fazendo o que Nelson faz, também, quando descreve sobre o subúrbio carioca, quando retrata o povo brasileiro e suas personagens cheias de erros e acertos, enfim, seres humanos.

Consegui visualizar tudo o que foi lido, estudado, aprofundado e aplicado nos ensaios e nas apresentações em si. Entendo que cheguei aonde almejei, e que Nelson e Brecht têm muito mais convergências do que divergências, mas também já vislumbro a continuidade e aprofundamento dessa pesquisa que, penso ainda ter muitas possibilidades de desdobramento e possíveis descobertas. Acredito que até aqui a pesquisa atinge seu objetivo, mas é sempre uma janela aberta de possibilidades, caminhos, manifestações e formas de aplicar. E eu, parafraseando Nelson Rodrigues, sou alguém que observa essas possibilidades de pesquisa com a curiosidade de quem observa a vida e o teatro pelo buraco da fechadura.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BORILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BRAZ, Marco Antonio. Opiniões de um Fazedor Teatral Sobre o Teatro de Nelson Rodrigues. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo Nelson Rodrigues: tragédias cariocas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 14-23.
- BUCCI, Eugênio. Eu não me ofendo!: o jornalismo segundo o beijo no asfalto. *In*: LABAK, Aimar; CADENGUE, Antônio Edson (org.). **A Esfinge Investigada**. Recife: Fundação da Cultura, 2007. p. 209-221.
- CARVALHO, Isadora Grevan de. **O fetiche como estrutura, imagem e performance no Teatro de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021.
- CASTRO, Ruy (coord.). **Não Se Pode Amar E Ser Feliz Ao Mesmo Tempo: o consultório sentimental de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COPELIOVITCH, Andrea. O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. **Conceição/Conception**, [s.l.], v. 5, n. 2, p. 76-89, 22 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648046/14904>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DOUBLE, Oliver; WILSON, Michael. Brecht and cabaret. O companheiro de Cambridge para Brecht, Cambridge University Press, p. 40-62, 28 mar. 2007. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to->

brecht/brecht-and-cabaret/2C4C662C29CB800900B5F9C527ACFC3F. Acesso em: 30 set. 2024.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo**. São Paulo: Globo, 1991.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Hucitec, 2012.

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FONTANARI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem? **Paralaxe**, [s.l.], v. 3, n. 1, p. 61-74, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/20000>. Acesso em: 26 jul. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (ed.). **História do teatro brasileiro II: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MASSA, Clóvis. Álbum de família e o teatro desagradável, *In*: LABAK, Aimar; CADENGUE, Antônio Edson (org.). **A Esfinge Investigada**. Recife: Fundação da Cultura, 2007, p. 55-69.

MIRANDA, João Claudio Petrillo. **O Beijo [Re]Cancelado**. [s.l.]: [s.n.], 2024.

NUNES, Luiz Arthur. Apresentação. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 15-29.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 2003.

RAMOS, Nuno. A noiva desnudada, o teatro de Nelson Rodrigues, *In*: LABAK, Aimar; CADENGUE, Antônio Edson (org.). **A Esfinge Investigada**. Recife: Fundação da Cultura, 2007a, p. 37-53.

RAMOS, Nuno. Bonitinha, mas ordinária: ética e estrutura dramática *In*: LABAK, Aimar; CADENGUE, Antônio Edson (org.). **A Esfinge Investigada**. Recife: Fundação da Cultura, 2007b, p. 223-231.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

RODRIGUES, Nelson. O Candango Nelson Rodrigues. [Entrevista cedida a] Severino Francisco; José Carlos Vieira. **Correio Braziliense**, [s.l.], 2012a. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/selecao_vestibular/2012/08/23/Selecao_Interna,318714/o-candango-nelson-rodrigues.shtmlhttps://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/selecao_vestibular/2012/08/23/Selecao_Interna,318714/o-candango-nelson-rodrigues.shtml. Acesso em: 26 jul. 2024.

RODRIGUES, Sônia. **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias de desvio**: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. 2016. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen à Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. *In*: SHAKESPEARE, William. **Tragédias e comédias sombrias**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 349-511.

SOARES, Priscila Luz Gontijo. **Vozes dissonantes em Vestido de noiva e Valsa nº6 de Nelson Rodrigues e a proposta de criação de um romance dramático**. 2018. 226 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987.

WANDSCHEER, João Paulo; MIRANDA, João Claudio Petrillo; MASSA, Clóvis Dias. Rodrigo García, política e a pulsão rapsódica em A história de Ronald, o palhaço do

McDonald's. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, p. 1-27, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25522><https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25522>. Acesso em: 26 jul. 2024.

APÊNDICE A - Peça Teatral *O Beijo [Re]Cancelado*

O beijo [Re]cancelado

Durante a entrada do público tocam músicas relacionadas ao 'universo rodriguiano'³². No cenário, exposto ao público, está uma pequena mesa com uma máquina de escrever em cima, junto com uma rosa vermelha, um livro - Nelson por ele mesmo - um jornal e alguns papéis.

Após o 3º Sinal é projetado um vídeo, de introdução, onde algumas pessoas falam sua impressão sobre Nelson Rodrigues, alguma de suas obras, etc.

- *'Figura 1'* faz aparições ao longo da peça como uma espécie de *espírito* do homem atropelado, mas que também exerce uma presença de opressão. Todas as vezes que sai de cena, faz isso discretamente.
- Sempre que *João* entra em cena, se estabelece um procedimento narrativo.
- Ao final do vídeo, *João* entra em cena, se posiciona no centro do palco e abre os braços formando uma cruz.

Começa a tocar - Música: Almost Blue + Sons de Cidade

³² Entende-se essas músicas como tangos, sambas antigos ou algum jazz de Chet Baker, Miles Davis.

JOÃO: *(Inicia com fala serena que modula no decorrer. Como se narrando um fato.)* Brasil! Rio de Janeiro! Capital! Praça da Bandeira. De um lado um homem que caminha como que sem destino. Do outro, Arandir e seu sogro, Aprígio. Entre eles uma lotação que em alta velocidade atropela o sujeito jogando-o como daqui/ali. *(Como se vislumbrando o fato)* Uma multidão de pessoas se envolve no entorno do atropelado como numa curiosidade mórbida. Arandir, atônito, vê aquela cena, aproxima-se. E o homem, como num último suspiro, pede-lhe... um beijo. *(corta - outro clima, como se saísse da personagem)* Neste instante Amado Ribeiro, um jornalista que passava por ali, vê a cena e tem uma ideia que mudaria para sempre a vida de Arandir. Bem... essa peça é *O beijo no asfalto* foi escrita faz algum tempo então eu posso falar: Ele morre no final! Sim! Mas o que interessa aqui não é o que aconteceu com nosso protagonista, mas o modo como tudo isso se deu.

Vídeo - Nelson, repórter de polícia.

João assiste ao vídeo realizando uma movimentação corporal que remete a uma performance. Ao final se levanta como Delegado Cunha.

DELEGADO CUNHA: *(furioso)* — Retire-se! *(apoplético)* — Saia! *(arquejante de indignação)* — Escuta aqui. Ou será que você. **I** *(fala aos arrancos - saio andando)* Então, você me espinafra! — Me espinafra pelo jornal. E ainda tem a coragem! *(muda de tom)* Estou besta *(se encolhe)*, besta! Com o teu caradurismo! Tem a coragem de pôr os pés no meu gabinete! Eu devia, escuta. Devia, bom! *(quase chorando)* **I** *(canto - na mesa)* Por tua causa, o chefe me chamou! — O chefe me disse o que não se diz a um cachorro! Na mesa dele, na mesa, estava a tua reportagem. O recorte da tua reportagem! **I** *(sem ouvi-lo)* — De mais a mais, você sabe, Amado. Aquilo que você escreveu é mentira! *(num crescendo - soco na mesa)* — Mentira, sim, senhor! mentira! *(chuta a cadeira)* Eu não dei um chute na barriga da mulher! Mentira sua! É mentira! Dei um tapa! *(um passo pra trás)* Um tabefe! *(um passo pra trás)* Assim. Não foi um tapa? *(triumfante)* — Um tapa. Ela abortou, não sei por quê. Azar. *(apontando)* Agora o que eu não admito. Não admito, fica sabendo. Que eu seja esculachado, que receba um esculacho por causa de um moleque, de um patife como você! Patife! *(desesperado com o cinismo)* — Pois se ofenda! *(num derradeiro espasmo)* **I** — Amado Ribeiro, escuta.

JOÃO: Eu... (*mão no peito - orgulhoso - desmonta personagem. Efeito narrativo como se JOÃO revelasse algo pessoal*) Eu nunca disse para ninguém. Talvez vocês não saibam.. Mas eu tenho uma filha. Noiva. (*pausa*) Uma filha noiva.

DELEGADO CUNHA: (*remonta personagem*) Agradeça à minha filha, eu não te dar um tiro na cara. (*ofegante, quase sem voz*) — Suma! (*incoerente, berrando*) — Desinfeta! (*histérico*) — Fora daqui! (*num lamento*) — Estou mais sujo do que pau de galinheiro! (*com um esgar de choro*) — Eu ainda te dou um tiro!

Música - Som de Cuíca

João faz transição para Amado Ribeiro

AMADO RIBEIRO — (*Dá um pequeno giro*) Tenho uma bomba pra ti! Uma bomba. Ouve, Cunha! Deixe eu falar! Ó Cunha, sossega! O que é que há? (*com triunfal descaro*) — Você é uma besta, Cunha. Você é o delegado mais burro do Rio de Janeiro. Eu não me ofendo! — Acabou? (*pela primeira vez violento*) — Deixa de ser burro. Vamos nós — Senta... escuta. Vi um caso agora. Ali, na Praça da Bandeira. Um caso que. Cunha, ouve. Esse caso pode ser a tua salvação! (*incisivo e jocundo*). Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um lotação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo. (*valorizando o efeito culminante*) — De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. (*Simulando a cena de maneira escrota*) Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca (*dá uma risada igualmente escrota e pára*) — Só isso! (*abrindo os braços para o teto*) — Sujeito burro! (*para o delegado*) Escuta, escuta! Você não quer se limpar? Hein? Não quer se limpar? — Pois esse caso — Ou você não percebe? Escuta! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: — eu vou vender jornal pra burro! — Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*descritivo*) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! (*dá um giro em volta de sim arquejante*) Eu e você, nós dois! Cunha — Nós dois! Olha: — o rapaz do beijo, sim, o que beijou, está aí embaixo, prestando declarações! — Aí embaixo! (*ambos riem - apontando para baixo*).

Música - Som de Máquina de Escrever (que transcorre durante toda a cena)
Transição para ARANDIR.

‘Figura 1’ está atrás da cadeira onde ‘Arandir’ está sentado com uma foto de seu próprio rosto cobrindo, justamente, o seu rosto.

ARANDIR — Posso ir? (recuando, com sofrida humildade) — Então, boa tarde, boa tarde. (incerto) — Comigo? (sentindo a pressão de novo ambiente) — Mas é que eu estou com um pouquinho de pressa. (Arandir começa a ter medo. Ele próprio não sabe de quê) — Posso telefonar? (FLASH DE FOTO) — Retrato? — Nervoso? — Absolutamente! Casado? Não ouvi. Casado ou solteiro? — Casado. Casado. Casado. (com sofrida humildade) — O senhor deixa dar um telefonema rápido para minha mulher? Se eu Gosto da minha mulher? (Arandir, por um momento, acompanha o movimento do fotógrafo, que se prepara para bater uma nova fotografia) — Naturalmente! (olha para a mão) — Eu não uso aliança porque (atarantado) — Um dia, no banheiro, caiu. Caiu a aliança. No ralo do banheiro. Praça da Bandeira? Bem. Fui lá e...(GAGUEJA) Fui levar uma jóia — Jóia! — Jóia. Aliás, empenhar uma jóia na Caixa Econômica — Casado há quanto tempo? — Eu? — Gosto de mulher? (desesperado) - Quase um ano! (mais forte) — Gosto de mulher? (quase chorando) — Casado há um ano. (lento e olhando em torno) — Mas eu estou preso?

(Sai o som da máquina de escrever)

CUNHA *(Sem ouvi-lo e sempre melífluo)* — Rapaz, escuta! Uma hipótese. Se aparecesse, aqui, agora, uma mulher, uma “boa”. *(olha para alguma mulher da platéia)* Nua. Completamente nua. Qual seria? É uma curiosidade. Seria a tua reação? *(Arandir olha, ora o Cunha, ora o Amado, silêncio)* — Com medo, rapaz? — Fala! — Não fala? *(falando macio)* — Conta pra mim. Conta. Conta o que você fez na Praça da Bandeira.

Música Carnaval - CAOS TOTAL

Numa cena caótica, as personagens se misturam e confundem-se entre quem é quem.

- *'Figura 1' passa pela cena caótica/festiva de maneira impassível, neutra, observa tudo brevemente e se retira.*

X — Há quanto tempo você conhecia o cara?

X — Que cara?

X — O morto.

X — Conhecia?

X — Quem?

X — É piada?

X — Eu não gosto de piada.

X — Era parente?

X — Como parente?

X — Não sou.

X — Ou sou?

X — Amigo?

X — Amigo.

X — Nada.

X — De vista?

X — Vista.

X — Nem de vista?

X — O morto?

X — Que morto?

ARANDIR — (*num grito*) Eu juro!

(*Música carnavalesca é interrompida*)

Breve silêncio

ARANDIR — (*sensato*) Eu juro! Eu dou a minha palavra!

CUNHA (*exagerando*) — Por essas e outras é que a polícia baixa o pau. E tem que baixar!

AMADO RIBEIRO — Rapaz. Escuta. Como é que você, casado há um ano. Um ano? — Praticamente em lua de mel. Em lua de mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz! (*exaltadíssimo*) — E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. (*simula um homossexual de forma perjorativa*) E você dá um show! (*voltando em si*) Uma cidade inteira viu! (*aos berros*) — Você não perdeu. Você jogou fora a aliança! (*furioso*) — Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteamento passasse por cima de um de nós. (*Amado começa a rir com ferocidade*) Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? (*encara algum homem da plateia*) Você beijaria um de nós, rapaz? Você me daria um beijo na boca? (*riso abjeto. Arandir tem um repelão selvagem*).

ARANDIR/JOÃO — (*senta-se como Arandir e direciona seu olhar para o homem que foi encarado na plateia, propõe um jogo de olhares como João/ator por um curto tempo e volta como Arandir*) Era alguém! Alguém! Que morreu! Que eu vi morrer!

Música - Beijo no Asfalto (cantora Ava Rocha)

Transição para APRÍGIO

APRÍGIO — Vim só te dar um recado do teu marido — Selminha, escuta. Minha filha, o táxi está esperando — Escuta! (*angustiado*) — Outro dia... Prometo. Outro dia — Teu marido. Escuta. Eu estive com teu marido na Caixa Econômica. Teu marido mandou avisar - O que é mesmo que eu estava dizendo? Ah, sim! Teu marido — Selminha, ó minha filha! Não faz confusão. Seu marido mandou avisar que vem mais tarde, hoje. Mais tarde. Teve que ir ao distrito — Pelo seguinte. Nada demais. Teu marido assistiu um desastre. Quer dizer, assistimos. Eu também. Um desastre horrível, na Praça da Bandeira. Vimos uma lotação passar por cima de um sujeito. Morreu. Na hora. Pau pra burro. Mas enfim! É por isso que eu... Teu marido foi servir de testemunha. — Hoje eu não estou me sentindo bem. Sério. Escuta. Vamos fazer o seguinte - Um cafezinho, aceito. Café, topo — Mas depressa que o táxi está esperando. — Sabe que teu marido ficou tão. E teve um choque! Interessante. Ele correu na frente de... Você acha então que! E por quê? (*realmente confuso*) — Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo o mundo. Chegou antes dos outros. (*com uma tristeza atônita*) Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro. (*contido na sua cólera*) — Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz. (*sem ouvi-la e com mais vivacidade do que desejaria*) — Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo no asfalto.

(transição para Selminha)

SELMINHA — Dália! Dália! Vai buscar o pó de café. O papai está esperando — O Arandir, no Distrito? Mas ele está bem? Tudo bem! Mas o senhor janta aqui em casa hoje. Papai, olha. Hoje eu fiz. Escuta. Fiz aquele ensopadinho de abóbora. Deixa eu falar. A criada está de folga e eu fui pra cozinha, papai! — O senhor é amigo da onça. (*interrompendo com outra irritação*) — Uma coisa, papai. O senhor sabe que, desde o meu namoro, o senhor nunca chamou Arandir pelo nome? Sério! Duvido! Papai! O senhor dizia “seu namorado”. Depois: — “seu noivo.” Agora é “seu marido”

ou, então, “meu genro”. Escuta, papai! *(enfática)* — Tenho observado! *(triunfante)* — Quer fazer uma aposta? Uma aposta? Quero ver o senhor dizer “Arandir”. Diz: — “Arandir.” Diz, papai!

Corta - quebra da teatralidade. João narra a cena seguinte, como se dá a continuidade da peça. Também como deu início ao processo dessa adaptação, e pesquisa, fala alguns dados históricos, como foi feita a escrita da peça por Nelson Rodrigues, o pedido que Fernanda Montenegro sempre fazia para ele escrever, menciona datas, relevância, importância da obra, autor, etc. Em algum momento João serve um copo de água e diz:

JOÃO: Que água linda *(pausa)*. Bem.. continuando.. *(efeito de estranhamento)*

Depois convida uma pessoa da plateia para iniciar a leitura da cena abaixo. Chama alguma pessoa que queira ler a personagem ‘Selminha’ e explica que podem improvisar como quiserem e se sentirem melhor. Ler o texto, mas propor um jogo de cena como a pessoa sentir mais à vontade. A pessoa convidada pode se sentar, ler de pé, encenar, criar, enfim.. é uma cena lida, mas que é permitido o improvisado, impondo ao João a aceitação de qualquer proposta que surja.

APRÍGIO — Você realmente acha bonito?

SELMINHA *(com vivacidade)* — Ah, o senhor não conhece Arandir.

APRÍGIO *(com mais vivacidade do que desejaria)* — E você. Conhece? Diga: — conhece seu marido? Responda. Vem cá. Você tem de casada um ano. Um ano?

SELMINHA — Mas conheço Arandir, desde garotinho!

APRÍGIO *(vivamente)* — Quero saber como marido! *(muda de tom)* De casada, tem um ano, nem isso. Menos. Pois é. Minha filha, é pouco. Isso não é nada. Para um casal, minha filha. Pouquíssimo, um ano ou menos. Mas vamos lá. Você tem mesmo certeza que conhece seu marido?

SELMINHA — Mas absoluta! Eu conheço tanto o Arandir, tanto que. Nem ele me esconde nada. Papai, olha. Confio mais em Arandir que em mim mesma. No duro! E o senhor fala. Engraçado! Fala como se duvidasse, como se.

APRÍGIO (*incerto*) — Sei. Acredito. Mas digamos que seu marido. Uma hipótese. Que seu marido não fosse, sim, exatamente, como você pensa. Você gosta de seu marido a ponto de aceitá-lo mesmo que. (*mais incisivo*) Numa palavra: — você é feliz?

SELMINHA — (*agarrando-o*) — Papai, eu sou a mulher mais feliz do mundo!

(termina a leitura - O ator agradece a pessoa e a direciona de volta para a plateia)

SELMINHA — Papai, eu sou a mulher mais feliz do mundo!

João agradece a leitura da pessoa lhe dá de presente uma rosa e uma leitura de um trecho do livro Nelson por ele mesmo.

JOÃO: “Não sou pornográfico. Pelo contrário, me chamo de moralista. O único lugar onde o homem sofre e paga pelos pecados é em minhas peças” - Nelson Rodrigues. Aplausos para nossa *Selminha*, pessoal.

Depois João a encaminha de volta para o público, quando ela sai do palco ele continua, sem personagem, mas dá uma fala que seria de Selminha.

JOÃO: Papai! Eu sou a mulher mais feliz do mundo!

Ouvem-se batidas na porta imaginária

Transição para D. Matilde

- *Durante esta cena a personagem ‘Figura 1’ entra e fica estática olhando para frente. ‘D. Matilde’, por vezes, dirige sua fala para a platéia e outra para essa personagem estática iluminando-a como uma lanterna no*

rosto e partes do corpo. Jogando com a foto que ‘Figura 1’ está segurando, do próprio rosto.

D. MATILDE: Licença! Bom dia! Bom dia! Já leu? Não leu? Não é o resultado das misses. Não viu o jornal? É o retrato do seu marido, D. Selminha! Do Arandir! Primeira página! É mesmo. Jornal Última Hora! O título: O Beijo no Asfalto! O retrato do atropelado e aqui o do Arandir. Aí diz uns troço que. Olha, escuta. Tem um repórter aí na rua. Com fotógrafo! Entrevistando! Ouviu, D. Selminha? E o repórter quer saber se D. Selminha vive bem com S. Arandir. Eu disse: vive! Este jornal é muito escandaloso! Caso sério! Desconhecido? Tem certeza? Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas interessante, D. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha. O morto não é um que veio aqui, uma vez? Na sua casa! Aqui! Eu não estou te chamando de mentirosa. Eu não ponho dúvida. Absolutamente! [*repete*] Em absoluto! Não ponho. Mas há uma parte no jornal. A senhora leu tudo? Leu aquele pedaço no final... Essa parte eu acho que a senhora não leu. Eu vou ler pra senhora. Eu leio. Leio. Dá licença. Um minutinho. É essa parte aqui. Acho que a senhora não leu. O jornal diz: “Não foi o primeiro beijo! [*triumfante*] Nem foi a primeira vez!

SELMINHA: Olha aqui D. Matilde! Eu já li tudo e não quero ouvir mais nada. A senhora, por favor. Agora se me dá licença eu tenho mais o que fazer e não tenho tempo pra ficar aqui jogando assunto fora. Fique a senhora sabendo que eu sou a mulher mais feliz do mundo.

Música: Burburinho

Entra Werneck e inicia a cena de Bullying com Arandir

WERNECK: Mas então, seu Arandir! O senhor! Você não diz nada pra gente? Você fica viúvo e não avisa, não participa? Nem me convidou! Piada uma ova! Batata! Viúvo, rapaz! Meus para-choques! Rapaz! A tua viuvez está aqui! Em manchete! [*Werneck sacode o jornal*] Em manchete, rapaz! [*triumfante*] Lê! Lê! Beijo no asfalto! Está aqui! Traz o jornal! O título é - “Beijo no asfalto”! Teu retrato! Teu e o do cara. Viuvez, sim! Perfeitamente, viuvez. [*apontando*] Viúvo de atropelado! Ou viúva! Beijou o sujeito na boca. O sujeito morreu. É a viuvez. Batata! [*para os outros, com*

uma certeza feroz] E o morto vinha aqui! Veio aqui! O morto! O atropelado! Falar contigo. Não o conhecia? Seu vigarista! Eu provo! Dona Judith! Dona Judith!

Procedimento épico.

João narra o que vai acontecer e descreve a personagem, Dona Judith pelas palavras que Nelson descreve em O beijo no asfalto.

JOÃO: Neste momento a d. Judith entra em cena para confirmar o que o Werneck, Pimentel e Sodré estavam fazendo com o Arandir. Pimentel era o mais “deixa disso” desse bullying todo. Para essa cena, pensei em criar um corpo para d. Judith, mas como é uma personagem muito curtinha resolvi dizer o modo como ela é descrita pelo Nelson através das rubricas (*explico brevemente o que são rubricas*). Ela entra para confirmar que o moço do jornal era o mesmo que vinha procurar o Arandir no seu trabalho. Nelson diz sobre ela:

[d. Judith aparece. Tipo convencional de datilógrafa. Inclusive os óculos]

[um pouco intimidada]

[crispada de timidez]

[em brasas] - Parece um moço que esteve aqui semana passada. Um moço.

[de olhos baixos]

[depois de um olhar enviesado]

- Com licença! *[d. Judith abandona a cena, meio espavorida num passinho rápido e muito miúdo]*.

Daí o Werneck continua.

Volta Werneck

WERNECK: Viúvo! Há testemunhas! Viram o rapaz aqui! Viram! Quem é você pra me mandar calar a boca? Se eu não parar, o que você vai fazer? Vai me partir a cara? Então, parte! Parte a minha cara! Ou tu parte a minha cara ou eu parto a tua!

Vídeo projeção cena do filme, Selminha na delegacia - o áudio, com a última frase, segue e João performa 1 min no que vem a ser a cena de estupro. 'Figura 1' circunda 'Selminha' até o fatídico momento do crime).

Acaba o vídeo. Selminha está deitada como um casulo - transição para Arandir que caminha, de um lado para o outro, ao fundo do palco.

ARANDIR: Ninguém acredita em mim, mas eu acredito em mim. Selminha também tem que acreditar. Em toda a minha vida a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez na vida. Por um momento eu me senti bom! Eu me senti quase, nem sei! Quando eu vi a minha cunhada, Dália, uma vez, tomando banho, no banheiro, eu não fui bom. Eu desejei a cunhada. Mas na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo! Eles não entendem. é lindo beijar quem está morrendo. Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! [*enxerga Aprígio*] O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO: [*num berro*] — De você! [*estrangulando a voz*] Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Você era o único homem que não podia casar com a minha filha! O único! [*atônito e quase sem voz*] Escuta! Você conhecia esse rapaz? Era um desconhecido? Mentira! Cínico! [*muda de tom, com uma ferocidade*] Escuta! Você conhecia o rapaz. Conhecia! Eram amantes! E você matou. Empurrou o rapaz! Eu não acredito em você. Ninguém acredita. Os jornais, as rádios! Não há uma pessoa, uma única, em toda a cidade. Ninguém! Eu te perdoaria tudo! Eu perdoaria o casamento. Escuta! Eu perdoaria até você querer ver a cunhada tomando banho. Eu perdoaria tudo. [*mais violento*] Só não perdoo o beijo no asfalto. Só não perdoo o beijo que você deu na boca de um homem! [*para si mesmo*] Pela última vez, diz! Eu preciso saber! Quero a verdade! A verdade! Vocês eram amantes? [*sem esperar a resposta, furioso*] Mas não responda. Eu não acredito. Nunca, nunca, eu acreditarei. [*numa espécie de uivo*] Ninguém acredita! Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver.

Aprígio se ajoelha diante do corpo de Arandir e dá um grito mudo, emulando o grito dado na peça Mãe coragem de Bertolt Brecht, como uma referência a um teatro épico. Após a referência ele diz:

APRÍGIO: Arandir. Arandir. Arandir.

Começa o vídeo das manchetes - Música

João vai ao fundo e faz a 'cruz' com o corpo, abrindo os braços. Quando acaba o vídeo vai até a mesa - olho para todos da plateia, mão na testa e luz vai afunilando).

- *A 'Figura 1' conversa com a proposta/narrativa do espetáculo. Ela auxilia no desenvolvimento das cenas de acordo com os elementos de tensão que estão sendo discutidos.*

ANEXO A - Entrevista Marcelo Bones

Abaixo segue algumas respostas que o diretor, ator e palhaço Marcelo Bones deu para esta pesquisa:

ÁUDIO 1: O único espetáculo de teatro que eu dirigi do Nelson Rodrigues foi *O Beijo no Asfalto*. Essa versão para a rua é um pouco clownesca, isso não seria exatamente clown, mas tinha lá umas pitadas e um pouco de clown, no caso dessa montagem. Para isso, acho que é legal eu contar um pouco, porque tem uma história, um pé forte na minha formação e no meu trabalho com palhaço. Fui palhaço a vida inteira, durante muitos anos. Então eu sempre carreguei um pouco essa linguagem pra dentro de alguns de vários espetáculos que eu fiz. E esse foi um. O *Reviu a Volta* me convidou, que era um grupo muito, muito específico aqui de Belo Horizonte. Era um grupo que não era muito conhecido, mas ele trabalhava num lugar muito importante, que era o Parque Lagoa do Nado, que era uma grande área que tinha se transformado. Depois de muita luta com a especulação imobiliária, tinha se transformado num parque e o *Reviu a Volta* se instalou neste parque como a sua sede, o seu lugar de trabalho. E aí eles me convidaram pra dirigir esse espetáculo deles.

ÁUDIO 2: Eu não me lembro mais exatamente se quem propôs o texto eles queriam montar um espetáculo de rua. A gente tinha um movimento grande de teatro de rua aqui em Belo Horizonte, com vários grupos montando espetáculos para a rua e eles. Esse era o primeiro desejo deles montar um espetáculo de rua. Eu não me recordo quem é que propôs esse texto. É um texto do Nelson Rodrigues, mas eu sei que a gente começou a trabalhar a partir de um, com esse texto já definido e essa ideia de levar o Nelson Rodrigues para a rua. E quando? Quando eu li o texto e quando eu pensei o espetáculo, eu me propus e propus ao grupo da gente montar o texto na íntegra, sem mexer em nada do texto, sem colocar muito caco, eu quase nenhum caco, sem mudar nenhuma, nada no texto foi a gente. A ideia era transpor o texto esquisito pelo Nelson Rodrigues para a rua e deixar essa certa farsa aqui, que é uma leitura possível para o Nelson Rodrigues aparecer a partir desses personagens, a partir dessa, dessa leitura que a gente foi fazendo, não do texto, mas da leitura da encenação. Para o Nelson?

ÁUDIO 3: Aí é importante dizer que essa minha formação e esse meu trabalho com com que um clown usou palhaços, ele nunca foi muito heterodoxo assim, ele é ortodoxo. Na verdade, ele sempre foi meio heterodoxo. Eu nunca gostei de palhacinho. Eu nunca gostei dessa ideia de palhaço, idiota, bobo e na contramão, aí de todo mundo que estava começando a fazer e levar os palhaços para o teatro que foi. Eu fiz parte exatamente dessa dessa primeira geração que começou a trabalhar com a linguagem do palhaço e não só aqui em Belo Horizonte, mas no Brasil. Tinha muita gente fazendo algumas pessoas em São Paulo, no Rio e em outros lugares, começando a trabalhar essa linguagem de palhaço que é o palhaço de teatro, vamos chamar assim, que tira o palhaço lá do circo e põe e desde essa época eu nunca fui me alimentei dessa ideia do palhaço, é um bobão e tudo. Então eu sempre gostei de um palhaço mais, mais forte, mais impositivo, mais autoritário, mas que provoca na verdade pela pela, pelas ações e não por o povo, por essa coisa meio poética ou meio bobinha que eu sempre não gosto. Nunca gostei muito de palhaço, não. E isso teve a ver com. Eu acho que quando eu comecei a trabalhar o Nelson para a rua e dentro dessa linguagem foi um pouco isso, assim vão deixar o que tem uma farsa e deixa aparecer que faz essa ligação do palhaço com o Nelson e eu não chamaria, que é um espirro, uma versão, apesar de ter passado para a história como uma versão clownesca do Nelson. Eu acho que não é um espetáculo de palhaço tradicional.

ÁUDIO 4: Então a gente não liga. Eu já trabalhei com um grupo e estava trabalhando com um grupo que já estava constituído. Eles já tinham feito outros espetáculos e me convidaram para dirigir esse espetáculo. E é até curioso, porque não lembro exatamente quantos, quantos atores tinham, mas tem uma, o delegado. Uma das características desse espetáculo que inclusive eu gosto muito e foi muito bacana, foi que o delegado era feito por dois atores ao mesmo tempo, um imitando o outro o tempo todo. E a princípio foi uma solução, porque para um de atores tem aquela velha história que estavam lá os atores. Eu tinha que distribuir entre eles. E aí eu comecei a trabalhar essa ideia dos dois, um era um grandão negro, altão e o outro era mais mirradinho, bem magrinho e deu um jogo dessa repetição dos dois fazendo, falando tudo junto e se movimentando também de forma junta. Foi de uma, foi uma, uma foi. Foi um dos pontos bacanas do espetáculo.

ÁUDIO 5: Durante o processo não teve nenhum embate político, nem assim. Foi um processo muito em tom orgânico e de entrega muito do grupo a essa minha

direção e eu ir criando tudo a partir do material que os atores iam produzindo. E então foi uma montagem muito. E eu acho que tem uma outra coisa que é muito legal assim, porque eu não tinha grana, não tinha grana nenhuma, né? Nem lembro se eu ganhei alguma coisa para dirigir, não sei, mas eles também não tinham grana. Então a gente começou a conceber o cenário e os figurinos assim, tudo com o que não dava para fazer. Então a gente montou esse palco, que eu mandei essas fotos sair para você, na tora. A gente foi construindo, não tinha cenógrafo, a gente ia pregando e montando e tentando. Era uma tralha assim, imensa e tal. E teve uma outra coisa também, que foi muito impactante para o espetáculo, porque quando a gente foi estreiar o espetáculo e a partir de uma ideia minha, a gente foi para um túnel que tem aqui em Belo Horizonte. A gente conseguiu fechar esse túnel, possivelmente num sábado à noite. A gente fechou desde cedo, porque a gente precisava montar e todo o órgão de trânsito fechou para gente numa boa. E isso começou a antes da estreia, começou a repercutir - o caramba. Os caras vão montar um espetáculo dentro do túnel - e eu sei que foi uma loucura sim, de quantidade de gente. Foi assim uma enormidade de gente que a gente não tinha a menor ideia que ia aparecer para ver o espetáculo. Porque uma das principais motivações das pessoas foi essa ideia de ver um espetáculo dentro do túnel fechado para evento, esse e a partir daí o espetáculo teve uma reverberação imensa na cidade, porque muita gente assistiu, muita gente gostou e a trajetória eu acho que é legal também contar o espetáculo que se apresentou muitas vezes em Belo Horizonte e viajou, foi para Londrina, foi para Porto Alegre. Inclusive, a referência que você deve ter aí foi nossa apresentação em Porto Alegre e viajou para vários festivais. Então ele virou um espetáculo emblemático para gente assim, porque ele era muito particular, um Nelson Rodrigues para a rua e era muito diferente assim em cima de geralmente que se monta de Nelson, que é uma coisa pesadona. Era ele, era um espetáculo. Apesar do drama ali vivido pelos personagens, a história e tudo era um. Era um espetáculo leve. Assim que deixava essa história aparecer por si só, sem carregar nada dentro da história. E era uma é a gente apresentar para um público muito grande e geralmente para muita gente, para a rua e com muita gente. E na cena que o Arandir é beijado pelo pai de Selminha era assim, as pessoas iam acompanhando e acompanhando. De repente aquilo era assim, era uma catarse, assim, todo mundo se assustava com aquilo, né? E era muito bacana. Foi muito bacana isso.

ÁUDIO 6: Sobre a atualidade... quanto mais a gente desmistificar...

ÁUDIO 7: Sobre as questões das lutas hoje antirracistas, feministas, LGBTQIA +. Eu me dou conta de que pensar sobre isso não sabe nem tem capacidade de falar sobre isso.

ÁUDIO 8: Eu acho que a arte e o artista tem todo aqui a possibilidade de de fazer o que ele acha que é importante. Se isso vai ter repercussão, se isso vai de prova, provocar algum debate, tudo isso é uma consequência de uma obra, né? Mas a obra, ela é uma obra, ela é uma. Ela parte de uma certa liberdade que o artista tem. Mesmo eu não me sentindo na época, querendo exatamente para poder estabelecer uma relação de não mistificação, de não ir no mesmo caminho que todo mundo. Vai que eu, naquele momento, optei por não mexer em nada, nada, nada do texto. Todo o texto estava dito pelos atores, né? Então, isso pra mim era. Era a minha liberdade de encarar um texto do Nelson. Então é, mas eu acho que como que um artista tem o direito de adaptar, cortar. Ai a questão quando você coloca recontextualizar? Aí fica um pouco mais complexo, porque eu não sei o que é recontextualizar não existe para mim muito contexto. Ele é fora de contexto. Tudo tem um contexto.

ÁUDIO 9: Bom, a última questão aí que você levanta aí é muito particular na minha posição. Só pra você entender também, eu tenho. Eu acompanho todos os debates das pautas hoje que estão na questão identitária. A questão de gênero, na questão LGBTQIA+, essas coisas. Eu sou muito atuante e muito ativo nos debates, e eu sou e sou uma pessoa de esquerda e sou uma pessoa progressista. Mas esse esse debate eu não. E sou uma pessoa que tem 63 anos, ou seja, já tem uma história aí e não, eu acho que todo mundo. Eu acho que todo mundo tem o direito de interpretar o que ele quer, porque é exatamente esse o princípio do teatro, que é essa capacidade de ser o outro. E o outro pode ser muitos outros e ou muitas outras. E só para sacanear muitas outras também. Bom, é isso, João. Eu sei que eu talvez em alguns temas aí que você tá discutindo e tudo, mas realmente eu não tenho muito essa, essa e essas posições assim, de debater muito essas questões.

ANEXO B - Entrevista Nelson Baskerville

JOÃO: Então estava dizendo que o site está bem organizado. Sim, tem os espetáculos tal e. E a minha pesquisa é basicamente ele que eu estou desenvolvendo na UFRGS. Ela lá é programa de pós-graduação, fala basicamente sobre a obra do Nelson Rodrigues frente às questões do mundo contemporâneo, que a gente vive. Então, por exemplo, como é para um ator negro interpretar uma peça como o Anjo Negro? Como é que é? Hoje em dia, frente às questões, as pautas feministas, como é para as mulheres hoje em dia lerem peças como Bonitinha, mas ordinária, Os gatinhos, enfim. E quais são as formas de lidar com isso? Assim, com essas, com esses tensionamentos? Nelson Rodrigues Ele é relevante, não é relevante, ele é datado, ele é atual. Enfim, é basicamente assim. Eu começo perguntando quais foram as peças que tu inicialmente trabalhou? Eu vi ali que foi *17 vezes Nelson* e *Os Sete Gatinhos*. Do que se tratavam essas peças e como é que foi o processo de feitura? Como é que tu chegou nessa ideia de fazer *17 vezes Nelson* Como é que o Nelson Rodrigues chegou até ti assim?

NELSON: Tá, cara. Os dois. Eu fiz duas versões de *17 vezes Nelson* e a primeira, a primeira vez em 2005, né? Eu tava, eu tava. Eu sou professor, era professor do Teatro Célia Helena e eu tava. Primeiro porque eu sempre, eu sempre achei que ator brasileiro tem que passar pelo Nelson obrigatoriamente. Eu acho que ele tem que passar, porque é o nosso dramaturgo e é o dramaturgo também que consegue. Só estou falando só por enquanto, só em nível de diálogo que ele consegue. Ele tem a métrica do português, ele tem e tem. E ele consegue também coloquializar a língua. No próprio texto ele já escreve coloquializar, alisado. Isso eu acho fantástico.

Eu acho que é uma coisa, é uma coisa de gênio mesmo. É uma artimanha dramaturgic que você encontra nos escritores, nos dramaturgos ingleses modernos, que são diálogos não terminados e são frases não completadas que eu acho que é uma coisa de gênio e que o Nelson fez muito antes. O Shakespeare não tem isso. Molière não tem isso, o Tchekhov não tem isso, essas essas frases que não terminam, sabe? Então eu acho a primeira coisa, eu acho isso genial. E eu sempre achei que o Nelson ator tinha que aprender a fazer. Nelson E eu, como professor, eu queria sempre propiciar essa experiência para os atores e aí a outra coisa que já era, diante de uma e de uma questão é se o Nelson era datado ou não.

Isso só lá em 2005, se o Nelson era relevante primeiro é que em 1980, 80 e poucos, eu estava lá. Eu sou santista, eu tinha acabado de chegar em São Paulo. Eu acho que o eterno retorno, Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno do Antunes. Eu fiquei fascinado naquilo, eu fiquei fascinado e aquilo não, não me saía da cabeça. E eu também questioneei um pouco que na época, na Escola de Arte Dramática, o Nelson estava em baixa, né? Porque também ia isso. O Nelson tá em baixa, de repente vai, volta, vai para baixo também. Muito, muito por conta da polêmica com o Vianinha, né? Então eu acho que às vezes a gente pende para um teatro, para um teatro mais épico, vamos dizer assim, do Vianinha. E às vezes vai mais para a coisa da tragédia e drama do Nelson Rodrigues. Enfim. Eu assisti aquele, aquele negócio que Antunes fez. Eu fiquei louco, cara, eu acho lo. E também estranhei que na EAD eu não tinha. Eu não fiz Nelson Eu mesmo não fiz Nelson, que aliás, eu nunca. E eu sou ator e eu nunca fiz Nelson Rodrigues Eu acho Isso é um defeito do meu currículo, - eu eu cara sendo professor. Eu cara, eu queria, eu queria que as pessoas passassem por essa, por essa experiência, claro, como são também. Ele é muito rico e encena as cenas dele. São maravilhosas, as cenas em si. Então eu comecei a fazer experiências com ele na na escola, então eu acho que fica uma primeira experiência relevante que eu fiz. Era uma turma de meninas adolescentes e eu fiz as meninas de Nelson. Que hoje é uma companhia famosíssima aqui em São Paulo, que é a companhia Delas. A companhia Delas era uma turma do Célia Helena, que eu tive a sorte de trabalhar com elas duas vezes. E então elas fizeram as meninas de Nelson, onde eu pegava praticamente todas as cenas de meninas Soninha, as meninas do as meninas do Bonitinha, mas Ordinária Glórinha, Dália... E aí eu comecei a ver ali um universo fantástico e que as cenas, elas elas, elas eram autossuficientes. Eu não precisava montar a peça inteira para o universo do Nelson Rodrigues, tá ali. E aí me veio a ideia de que o Nelson poderia ser épico. E também é um dos poucos autor que não escreveu para para ser épico, mas que você pode fazer como o épico. Por quê? Por causa das rubricas. Não é por causa das rubricas, é por causa e também por causa dessa, dessa característica das cenas individuais, as cenas em si serem muito ricas, né? Então eu tava já querendo formar uma uma companhia nessa época, então eu formei a Ante Catártica Teatral, onde a ideia era juntar alguns, alguns atores recém formados na escola com atores veteranos pra ver essa troca de experiência e o primeiro ator que eu fui buscar foi o Zé Ferro. Zé Ferro, o ator histórico do Antunes e que no Eterno Retorno ele fez praticamente. Ele fez o Amado Ribeiro e ele

praticamente ele fez os os personagens mais relevantes daquelas da época das quatro peças do Nelson que o Antunes fez, que era *toda e será castigada*. No *beijo no asfalto*, ele fazia o amado e no *álbum de família* que ele fazia, eu acho que era o Guilherme lá no álbum de família, o Guilherme, que era o que? Que o que é castrado sim, e aí tem e. E a outra peça era sete gatinhos, aí os sete latinos eu não lembro quem, que ele fazia logo bibelô de repente, que é o cafetão, pode ser bode, mas era um ator maravilhoso. Eu fiquei encantado com ele e chamei ele pra companhia. Ele ele puta, ele adorou e ele deitava e rolava ele e daí?

JOÃO: Ele é de São Paulo mesmo.

NELSON: E então ele faleceu já falecido, falecido e ele é falecido. Mas se você se você pesquisar cara, ela aliás é puta, tem um negócio aqui e você ia ficar louco. Eu posso te emprestar pra ele?

JOÃO: Não, também vai. Pode mandar em outro momento.

NELSON: Não chore.

JOÃO: Pena que estamos distantes. Bah! Me envia isso.

NELSON: E isso é todo o estudo do eterno retorno do Antunes. É o documento que a esposa do Zé me deu. Não, mentira, foi o próprio Zé que me deu e que o Zé escreve e tá vendo isso. Isso devia estar em todos os textos publicados. Isso devia estar publicado em todos os lugares e tudo. E realmente um estudo sobre o eterno retorno do Antunes Antunes.

JOÃO: Que maravilha! O documento sai e é um documento histórico e se achar alguma passagem importante, de repente querer fotografar e mandar e depois por whatsapp. E Nelson.. como é que se dá também? Além desse teu envolvimento, porque pelo visto ele é uma pessoa que assim acredita que realmente o Nelson Rodrigues, ele tem essa importância para nós e para o nosso ofício. Mas quando tu coloca isso pros teus alunos, né? Tu teve algum tipo de confronto ou embate do tipo assim, por exemplo? Não, eu não vou estudar Nelson, porque Nelson é machista ou é, né? Então eu não acho isso que você está dizendo. Não acho isso. Acho que ele teve isso ou não.

NELSON: Aí é que aí a gente tem que falar, tem que falar a mudança muito brusca que a gente sofreu. Então eu falo pra você que em 2005 essas questões ainda não eram. E elas estavam sim, muito como embrionárias. Sim, elas eram muito embrionárias, então não havia questionamento por parte. E o fato da dramaturgia dele era acima, né? Então eu acho que depois foi a partir aqui do lado

do grupo dos Fofos em cena, do Black Face. Eu acho que foi a partir dali que realmente ficou. Realmente teve uma onda de revisionismo e de rever as coisas, né? E então eu, sinceramente, eu. Eu, por exemplo, eu não montaria o Anjo Negro hoje, entende? Porque eu acho que a gente precisa. Anjo Negro está falando de racismo inverso, né? Então é o racismo reverso que fala, mas que assim não é, não é uma questão para se colocar hoje, porque realmente eu acho é que a gente tem que chegar agora num lugar de oportunidades iguais, de oportunidades de abrir, abrir os espaços agora para que também as mulheres, os negros, discutam o Nelson Rodrigues. Porque eu acho que com certeza vai chegar uma hora que isso vai ser revisitado. Porque, claro, o Nelson Rodrigues é um cara do começo do século passado. Ele nasceu em 1912. Então é isso, eu acho que é isso. Acho que vai ser. Então também não dá para esperar também que ele fosse uma pessoa. Ai cara, desculpa extremamente aberta livre dos preconceitos e tudo mais. Então o hoje eu não sei, mas eu vi, por exemplo, que a Camila Morgado tá trazendo *a falecida* para cá e *a falecida* é uma peça que você pode montar em qualquer época ou *O Beijo no asfalto* você pode montar porque ele tá, ele tá falando, enfim, mas pode fala não, não dá não, claro.

JOÃO: Então eu te lanço uma pergunta em meio ao que é o fluxo de pensamento? Se tu achas que dentro de si hoje eu não montaria *Anjo Negro* é por uma questão delicada, assim que o tema que o próprio conteúdo aborda da peça, mas tudo o que tu achas sobre uma montagem de for de cunho analítico, crítico. Enfim, visitar, adaptar e ressignificar traz cortar uma parte, incluir outra. Qual sua opinião sobre essas essas mexidas, essas adaptações?

NELSON: eu acho que é possível. Mas eu, por exemplo, eu não faria porque eu acho que teria que ser o negro, tinha que ser um elenco negro, um diretor negro, que estivessem no próprio lugar de fala, sabe? Eu não estou. E aí, o que seria? Pra mim seria um branco tentando fazer as pessoas engolirem goela abaixo um Nelson Rodrigues racista, entende? Então eu acho, eu acho que a obra do Nelson, ela vai além do racismo. Então eu só falo para você O Nelson Rodrigues ficou muito puto que o anjo negro dele foi feito com Black Face. Nós tínhamos na época, o ator maravilhoso negro. Nós tínhamos um grupo negro, o Abdias, o Abdias Sim, é porque ele tinha o grupo negro, então que ele podia ter feito, ele podia. Até então eu não acho que o Nelson tenha escrito isso para falar mal dos negros e para reforçar o

racismo, mas às vezes pode ser que sim. Reforce ela. Ela é obrigada a casar com o negro como castigo. Então eu acho isso. Eu acho isso bem bem pesado.

JOÃO: Então isso culmina com a minha próxima pergunta. Nelson A respeito da minha, por exemplo, eu fiz uma adaptação do beijo no asfalto, na na na urgs aqui na na meu nome, a conclusão ali do meu estágio eu fiz um monólogo do beijo no asfalto. Olha isso. Então a minha pergunta era essa sim, se a que na verdade acabou de responder um homem que tu achas sobre e eu deparei me deparei com um *ponto de tensão* que eu chamei de dando estudo de *ponto de tensão* que era eu, homem branco, hétero cis, representando os personagens, o jornalista, o delegado Arandir, etc. Mas em determinado momento tenho que apresentar Selminha é o meu perigo. Meu medo foi cair nesses esteriótipos do dos clichês psicológicos do tipo fazer uma mulher, enfim. E é trazer e corroborar para os preconceitos vigentes. Então a minha pergunta seria mais ou menos acho que já imagino a tua resposta, mas e o que tu acha sobre homens branco homem, homens fazendo mulheres héteros fazendo gays? Sobre o lugar de fala, eu pergunto e quase torcendo contra, eu acho.

NELSON: Eu acho muito forte, porque a gente também não pode ficar perguntando se a gente pode fazer tal coisa ou não. Eu acho que isso tem que ser a gente, né? Eu acho que se você sentiu esse impulso, eu acho que tem que ser feito e tem que ser colocado em discussão. Mas abrir, abrir a conversa mesmo. Então porque eu tive aqui o meu? A minha questão foi eu fiz o *Luis Antonio Gabriela* que era a minha peça, era uma peça biográfica sim, sobre a experiência da minha irmã trans e cara, na época eu tinha a minha companhia, não tinha a atriz trans, então eu fazia pra companhia. Então, naturalmente, a companhia assumiu os papéis e tudo. Não se falava sobre a transexualidade. E em 2010, assim, não existia uma protagonista transexual, né? Se bem que Genet tinha a Nossa Senhora das Flores, mas em romance. Mas eu coloquei isso e a peça foi um estouro. A peça abriu um espaço para debater com as atrizes trans e contarem suas próprias histórias. São terríveis, sempre. Então, muitas. Por exemplo, o Silvero Pereira ele não é trans. Mas, cara, ele me falou, ele resolveu escrever a peça dele e depois de ter visto o Luiz Antônio. Então eu sei, eu sei que a minha peça influenciou e abriu um espaço, mas de repente, em 2015 ou 2016, eu fui taxado de transfóbico porque o meu protagonista trans era cis. Como a questão não é guerra. Não estamos em guerra. A questão foi ouvir e falar vocês estão certos. Na época eu não tinha esse recurso e

agora então colocamos uma atriz trans e a peça é como se a peça tivesse revivido como se fosse uma nova. O *Luiz Antônio dois*, sabe porque a peça, ela continua A trans só trouxe colaboração para o espetáculo. Então essa questão, essa questão foi ótima.

JOÃO: Eu te lembro daquele filme do Carandiru que o Rodrigo Santoro fez uma personagem trans hoje em dia. Isso era 2002, 2003. Hoje isso seria impensável, né?

NELSON: E agora eu tenho uma questão com isso também. Eu acho que eu acho que é o que o que aqui a Renata lançou, a Renata é atriz trans? Mas sim, a luz que a Renata lançou é que ela tem uma certa razão. E assim vamos dar um tempo de 30 anos. Vamos esperar as oportunidades serem parecidas, serem iguais. E aí de novo, conversa se e daí? E daí? A partir daí pode se fazer tudo. O que ela tem razão, porque, cara, também foi só a partir disso. Nós temos elencos trans inteiros e eu falo Olha, eu não sabia que existia tanta atriz trans e eu não sabia que elas eram maravilhosas, assim como atores negros como os atores negros são maravilhosos e realmente a gente tinha se fechado no nosso privilégio, cara. Então eu acho que a partir do momento que você abre... agora a tua experiência, a outra, vamos sim, porque a tua proposta é você está fazendo todos os personagens, você não tem. Não é um fetiche de tirar uma mulher para colocar um homem, Sim. Eu acho. Eu não acho que a tua experiência seja

JOÃO: eu escolhi uma pessoa, uma menina da dança para me dirigir porque eu queria a dança do ventre, porque eu queria colocar no meu corpo a que isso ficasse muito nítido. Assim, a transição de personagens do delegado para pro jornalista para né? E quando chegou um determinado momento do beijo no asfalto que a Selminha lá interrogada pelo pelo jornalista. E aí rola ali uma espécie de abuso, uma espécie de violência sexual.

NELSON: E é uma violência sexual. Eles estupram ela e eles estupram ela.

JOÃO: E é aí. E aí ela, ela como é que é para mim? Nesse viés e nesse lugar de fala dela, se calhar nesse não lugar do homem branco, hétero cis na representação cena, nós optamos por uma visão poética da cena. Então, ao invés de eu fazer a coisa escrachada da mulher apanhando da mulher, nós colocamos uma projeção de um filme do Murilo Benício, que é a Débora Falabella falando e eu fazendo um gesto de casulo, um gesto simbólico, claro. E depois, no final, a gente abria o debate. E o debate foi dos mais variados. Foi desde algumas pessoas

falando assim. “Eu senti falta de mais violência”, outras pessoas dizendo “É a primeira vez que eu vejo um Nelson delicado”, Então assim, aí eu fico pensando como essas essas questões, elas estão bem divididas neh Nelson Assim, de que a gente tem gente que vai dizer assim “poxa, tu tinha que ter feito a cena tal e qual” outras pessoas disseram “João, tu fez bem em não fazer isso”. E a gente vive um momento de polarização. É bem complexo isso, nem o nosso trabalho dentro do teatro. E a minha pergunta é dentro do teu processo do *17 vezes Nelson* e dos *sete gatinhos* que os sete gatinhos tem uma questão também ali de um pai que prostitui as filhas. Como é que isso se deu dentro do teu processo? Tu sofreu algum tipo de alguém que te disse assim? Nelson Isso é isso, eu não vou fazer ou isso ou isso me bate em algum lugar.

NELSON: É o que eu te falo. O mundo mudou ontem, o sete gatinhos eu fiz, eu fiz hoje os sete gatinhos ficaram ali. Montaria sim. É um funcionário público que é um funcionário público, que tem uma religião, que é outra realidade do Nelson. Ele cria, ele cria a Igreja halterofilista e usa nos sete gatinhos e na falecida. Ele é um gênio, inclusive eu. Inclusive eu tinha uma pintura, não sei se alguém que eram os santos da igreja, até o filisteu quando um quando eu sou artista plástico também. Quando eu montei os sete gatinhos, a estética era toda do Bispo do Rosário.

JOÃO: Achei lindas fotos nas imagens que eu vi no teu site, lendo e lendo.

NELSON: Fiz com o Renato e o Renato Borghi. Sim, o Renato Borghi, porque o Renato Borba era o meu ator, então é foda. É cara, é que é outra coisa de Nelson Rodrigues. Nelson Rodrigues Lota ou não a estréia dos sete gatinhos? Éramos era um teatro de 100 lugares. Sempre voltava uma casa inteira que ia embora, que não consegui assistir. A peça foi um sucesso da estreia até o dia final dela. Foram todas as sessões lotadas e teve. Acho que a gente fez umas quase 30 sessões, sabe? E foi puta. Era, era uma loucura. E não, não tinha ali. E tem, tem. Eu acho que ali tem a questão da loucura. Eu estou pensando em voz alta agora, porque eu te disse por favor, por favor. Adoro essa ideia, essa ideia. Isso aí é um funcionário público. Na época eu queria, até eu queria até colocar a minha, a minha encenação na pobreza desse cara que prostitui as filhas, mais é assim já com o próprio elenco e tudo, ele acabou indo muito mais para a coisa religiosa e indo muito mais para uma, para uma coisa religiosa do que do que a coisa da da pobreza. Então eles eles tinham, eu inventei algumas. Eu também misturei algumas influências religiosas. Então, por exemplo, o sinal Teofilista era assim. Está era assim depois que eu fui ver que era

um pouco de era supremacia branca e ele nem sabia. Só quis saber qual o lance do Bolsonaro. Sim, mas eu coloquei isso. Eles tinham, eles tinham isso, se bem que eles faziam com as duas mãos e eles giravam que nem os sufis. Então era uma coisa que tinha uma atmosfera muito religiosa. Tem cena que não dava para fazer mais a minha, a minha Selene, ia no ginecologista com a chupeta e a roupinha de pornô japonês, claro.

JOÃO: Sim, sim, como o filme também. Eu assisti esse filme esses dias. O filme é bem problemático também não é?

NELSON: E é fetichista, é super feliz então. Mas sim, eu acho que daria pra montar.

JOÃO: também com muitas inserções ali no filme do Neville de Almeida, de 1980, ele coloca ali, por exemplo, a cena dos caralinhos é uma cena que não tem no texto original ele fala dos palavrões. No texto ele fala assim Ah, ela tem palavrões lá no banheiro. E aí o Neville coloca os caralinhos voadores e eu?

NELSON: Eu fiz pinturas também no meu teatro todo. Eu acho que eu pintei umas 40 telas na época. Os sete gatinhos e uma delas era tudo do banheiro, tinha toda uma plástica e tinha uma parte que era só caralhos. E aí também tem uma coisa bacana que tem. Eu tive mais uma experiência com esse. Esse aí é a Senhora dos Afogados e eu pinto com acrílica aqui, o Misael matando a prostituta, né? E ali em cima. Mas aí eu não sei, eu não posso aproximar porque eu estou sem, mas estou vendo bem, eu vendo bem, mas tá, Werneck assim, sem a peça do Werneck na Oscar, na Oscar Niemeyer com as meninas. Então, eu refiz essa cena pouco antes da pandemia. Aliás, foi bem antes, um pouquinho antes da pandemia. E aí sim, eu dei uma oficina de Nelson Rodrigues, onde também eu montei, não o texto, mas eu montava as rubricas de Nelson. Então eles não, eles não falavam, era só uma sucessão, sucessão harmônica. Como se fosse um filme mudo, pensando agora, não foi minha intenção. Era uma uma forma de drible, qualquer coisa. Porque aí eram as imagens. Questão de direito autoral, né? E era uma oficina, então não é assim. Você sabe também que o Nelson, a família é um saco. Eles dizem sim, sim, eu,

JOÃO: Eu, às vezes, como eu, com tenho algum contato, sinto muito a distância também. Mas sim, tem uma questão de direito autoral, que é um conflito, um imbróglio ali ainda, que não é bem resolvido e eles não deixam eles não,

NELSON: eles não deixam você picotar a obra, eles não fazer cenas. Mas eu, por exemplo, no 17 vezes Nelson nós trouxemos o Nelsinho para cá. Ele assistiu a e aí ele autorizou e a

JOÃO: Crica Rodrigues, que é a filha dele. Vez em quando falo com ela no Instagram e tal.

NELSON: Ela é atriz, então ela seria mais maleável

JOÃO: ela é super, super preocupada também com essas questões. Ela é uma pessoa bem bacana nesse sentido de refletir também a obra do avô assim, porque é importante. Eu, dentro da pós, , uma professora até me disse: “João seu gosto pelo Nelson”, porque eu gosto da obra do Nelson, sabe? E eu acho ele muito atual assim. É tanto que eu estou fazendo a minha pós nele, assim eu acho. Meu Deus, eu leio um texto, uma crônica dele, alguma coisa de um cara. Ele escreveu isso hoje de manhã, assim, parece que ele está falando desse fascismo vigente, crescente nos últimos anos, que gerou o bolsonarismo e que neh. Mas ao mesmo tempo, ele também é contraditório, né? Então é importante a gente trabalhar e refletir essas questões lá, e que agora

NELSON: Cara.. ele é o principal dramaturgo brasileiro, então a gente precisa preservar. Ou senão você entra na cultura do cancelamento. E isso que eu te perguntar agora no palco Não, não, não pode, não pode. Eu também. Eu esqueci de citar para você que eu fiz a falecida também com um grupo Kaos Teatro Kaos em Cubatão, que era um centro de e ainda um centro de formação de atores. E eu cara, eu optei fazer primeiro o seu tempo acabar. A gente volta só para relatar, não tem problema. Primeira coisa que foi uma loucura é que eu falava para os alunos, eu falava olha só, vocês precisam pensar na Zulmira. Como gente que não pisa em asfalto, pisa, pisa na terra e que mora em barraco e tudo isso fácil? Nelson nós moramos em Barraco, né? Aí o que foi legal é que tinha tinha um átrio na escola de terra que era meio assim, estacionamento e tudo. Então eu decidi fazer *A Falecida* nesse é uma puta montagem linda, cara, eu fui nesse estacionamento que era de terra onde chovia o tempo todo, então eu fiz uma chuva artificial e era tudo. Eles iam tudo andando em tábuas. Maravilha! É como se fosse palafita, porque também lá em Cubatão tem essa história das palafitas. E a gente realmente cara, tinha uma tumba de um buraco na terra que a gente enterrava a Zulmira, embrulhava, embrulhava ela com plástico e jogava sem caixão, sem nada no buraco. E depois tampava com tábua. Era uma montagem maravilhosa.

*INTERROMPO PARA ABRIR OUTRA JANELA DE ENTREVISTA E APENAS
AGRADEÇO A ELE A DISPONIBILIDADE DA ENTREVISTA*

ANEXO C - Entrevista Luiz Arthur Nunes

JOÃO PETRILLO: Quais peças de Nelson Rodrigues você já trabalhou? Em que ano foi?

LUIZ ARTHUR NUNES: As peças foram Vestido de Noiva, A Mulher Sem Pecado, A Serpente, Bonitinha, mas Ordinária. Além delas, montei teatralizações de contos (A Vida como ela é...), romances (Asfalto Selvagem: Engraçadinha depois dos 30) e crônicas: O Correio Sentimental de Nelson Rodrigues (da coluna “Myrna Escreve”), Um Menino de Paixões de Ópera (crônicas autobiográficas). Quanto aos anos das montagens, seria muito trabalhoso recuperar essas datas. Se você precisar para pôr na tese, me peça especificamente.

JOÃO PETRILLO: Como se deu o processo de montagem? Escolha de elenco, concepção de encenação, etc.

LUIZ ARTHUR NUNES: Em alguns casos, trabalhei com o elenco fixo do meu grupo no Rio, o Núcleo Carioca de Teatro. Outras vezes, a escolha do elenco seguia critérios de competência e de reconhecimento de profissionalismo (evitar pessoas complicadas!!!). A concepção da montagem, no meu caso, sempre parte de uma escuta e de um diálogo profundo com os textos. Não tenho fórmulas ou receitas pré-concebidas.

JOÃO PETRILLO: Nessas montagens aconteceram algum embate intelectual/criativo? (algo como algum ator ou profissional envolvido achar algo diferente dos demais, algum confronto de viés político).

LUIZ ARTHUR NUNES: Nunca tive embates com parceiros de trabalho. De modo geral consigo seduzi-los e convencê-los a embarcar nas minhas propostas.

JOÃO PETRILLO: Como você enxerga a obra do Nelson hoje, no sentido da atualidade? A obra teatral permanece pungente, atual ou está datada, ultrapassada?

LUIZ ARTHUR NUNES: Sem dúvida nenhuma, a obra permanece atual, pela densidade e riqueza do olhar que lança sobre o lado trágico da aventura humana.

JOÃO PETRILLO: Como você vê a obra teatral de Nelson Rodrigues frente às pautas levantadas hoje em dia como as lutas antirracista, feminista, questões ligadas as pautas LGBT?

LUIZ ARTHUR NUNES: Na minha opinião, Nelson expõe de uma forma crítica as questões do racismo, da exploração da mulher, da homofobia, entre

outras. Não faz proselitismo, mas retrata com fidelidade as misérias do violento conservadorismo da sociedade brasileira.

JOÃO PETRILLO: Como você enxerga o mundo atual frente a obra do Nelson? Você é a favor de adaptar, cortar algumas partes, recontextualizar?

LUIZ ARTHUR NUNES: Há no mundo atual uma intolerância, um neomoralismo que resulta na censura a partir do politicamente correto. Sei que Nelson Rodrigues hoje é visto por muitos através dessas lentes e que, por isso, seus escritos vão sofrer protestos e banimentos. Mas acredito que, com o tempo, tudo isso passará (provavelmente não viverei para vê-lo!) e reaprenderemos a ter um olhar de compreensão e aceitação de outros contextos culturais. Podemos aceitar a tragédia de Medeia matando os próprios filhos, e isso não quer dizer que aprovamos o que ela faz. Não sou a favor de cortes, adaptações ou “recontextualizações”. Se Medéia não matar os filhos, não tem peça.

JOÃO PETRILLO: Como ator eu desenvolvi na graduação um monólogo de *O Beijo no Asfalto*. Eu representava todas as personagens, porém quando fui interpretar Selminha surgiu uma questão de lugar de fala. Como eu ator/homem/branco/hetero/cis represento uma mulher sem cair nos clichês já tão comuns? Por isso pergunto: Como você vê essas questões de um ator representar uma personagem dentro de um contexto que é diferente do seu pessoal? Exemplos: ator homem representar mulher, ator hetero representar um homossexual, etc..

LUIZ ARTHUR NUNES: Este é realmente um problema delicadíssimo. Se digo que um ator hétero não pode interpretar um personagem queer, terei que afirmar também que um gay não pode fazer um personagem hétero. Uma coisa é o preconceito que dificulta a entrada no mercado de gays, trans, negros e até mulheres (, conforme a crítica de atrizes do cinema americano). Outra coisa é não admitir que alguém faça no palco o que não é na vida. Afinal, é este o ofício do ator, não é mesmo? E se for bom ator, ajudado por um bom diretor não cairá em clichês.

ANEXO D - Entrevista - Luciana Braga

JOÃO PETRILLO: Maravilha! Obrigado, Luciana. Como eu estava explicando, eu estou fazendo uma pós-graduação aqui na UFRGS sobre a obra do Nelson Rodrigues. Eu estou pesquisando sobre como a obra dele, como a gente pode criar personagens a partir dos dispositivos dramáticos dele e como que a obra dele reflete nos atores contemporâneos, como que 40 anos depois da morte dele, das peças dele? Como é que elas se mantêm ainda atuais, pungentes ou irrelevantes ou relevantes? Enfim. E aí a minha primeira pergunta é qual foi o teu envolvimento com a obra dele? Tu já fez alguma peça dele? Qual? Em que período ou outro conhece a obra dele? Ou não gosta dele? Ou gosta? Enfim. Qual é a tua proximidade com a obra do Nelson Rodrigues?

LUCIANA BRAGA: Tá, eu sou suspeita porque eu sou apaixonada pelo Nelson. Eu acho ele um gênio, Acho ele brilhante. Ele é capaz de fazer diálogos muito, muito precisos, muito sucintos, muito concisos. É impressionante como é impossível para um ator mexer em qualquer frase que seja do Nelson, porque ele tem essa capacidade de síntese brilhante e com um linguajar muito coloquial. Então eu acho sim, realmente uma obra espetacular, irretocável. E eu sou fã do Nelson. Eu li muito Suzana Flag e toda aquela aquela. Enfim, toda, toda obra dele, Desde essa coisa desse folhetim melodramático que ele escrevia e que fala tanto sobre o Brasil assim, fala sobre. Sobre a alma brasileira. Que é uma alma muito, cheia de intensidades dramáticas e com um humor muito latente. Ali, no meio dessa dramaticidade, resultante dessa dramaticidade, o humor que é que ele consegue enxergar? É que é, de fato, para mim, perfeito para a obra, para descrever essa esse ser brasileiro, né? E as relações familiares e de amizade permeadas por uma sexualidade latente, mas ao mesmo tempo coberta por um véu de hipocrisia, sempre. Então, eu acho bem. Enfim. Bom, posso ficar aqui falando horas dele, Eu acho ele um gênio, sou super fã, tem muita coisa dele em casa, li muita coisa, estudei bastante. Nelson porque eu fiz dois espetáculos dele. Eu fiz o vestido de noiva até com a Susana Saldanha, que foi quem fez a ponte aqui entre nós. E também A Mulher sem Pecado, ambas dirigidas pelo Luís Artur Nunes, que é um profundo conhecedor da obra do Nelson, né? Nós tivemos essas duas, essas duas parcerias e ele. E ele é um conhecedor bastante profundo e eu, como amante da obra do Nelson, eu faço. Eu fiz esses espetáculos dele muito apaixonada e muito

apaixonada. E eu acho que eu tenho um feed, um tipo físico também, uma alma muito brasileira. Eu me enxergo nesse melodrama que permeia bastante a obra dele. E então eu acho ele muito envolvente, muito genial. E eu acho que ainda, embora as mudanças de costumes, especialmente de 20 anos para cá, estejam bastante aceleradas por conta mesmo de informação de internet, tudo está provocando uma mudança comportamental no mundo. Mas ainda temos uma alma muito arraigada. Lia Ainda temos esse Brasil profundo que está muito ainda dentro desse olhar, que embora seja bastante carioca, Fluminense. Eu acho que ele retrata bastante do Brasil como um todo. Eu acho que a gente pode se enxergar tanto que você está aí, um gaúcho e gaúcho, suponho. E aí você estaria fascinado pela obra do Nelson que fala tanto sobre o Rio de Janeiro, o carioca, o Fluminense. Mas eu acho que falando de Dias, você está falando, falando do suburbano, que o Nelson fala tanto, Você está falando do Brasil, você está falando do brasileiro. Eu acho que a obra dele continua muito viva. Muito porque na época que ela surgiu, ele foi muito polêmico. Ele foi um cara à frente do seu tempo. Ele teve um poder. Dia de jogar, de enxergar e de querer mexer e botar a mão aí nesse e nesse buraco brasileiro, nessa alma. E ele chocou muito quando ele surgiu. A gente não choca mais, talvez até aparente uma certa ingenuidade, dependendo de como sei enxergar a obra dele, mas eu acho ele um gênio brilhante.

JOÃO PETRILLO: *Você fez o Vestido de Noiva? E A Mulher Sem Pecado?*
Em que ano mais ou menos?

LUCIANA BRAGA: *Vestido de Noiva* foi 1993/94 e *A Mulher Sem Pecado* foi 2000/2001. Tem mais de 20 anos que eu fiz. Por isso que eu estou falando que nos últimos 20 anos, com o advento de chegada da internet, desse monte de informação hoje que a gente está aqui se afogando em informação e isso não é só pra nós, é pra todo mundo. Tem uma mudança comportamental bastante grande acontecendo nas sociedades, então eu não sei como é montar um Nelson hoje, mas a impressão que eu tenho é que ele continua ainda bastante contundente, porque a gente tem aí um Brasil conservador, um Brasil ainda muito arraigado a esse comportamento. E hoje, então, como uma coisa religiosa também por trás, eu acho que ele ia... Eu acho que ele permanece bastante ainda. Tá valendo lendo muito ainda.

JOÃO PETRILLO: E a minha pergunta era nesse lugar porque, por exemplo, tu diz que fez então ali pelos anos 90, 2000, essas peças e eu nessa ocasião, nesse período. No nosso país. É lógico que se diz que se discutiam questões ligadas às

pautas que hoje a gente discute, por exemplo, questões de racismo, machismo, homofobia e tal. Porém, hoje, frente a essas bandeiras, essas pautas parecem estar bastante inflamadas e, de certa forma, é necessário lutar contra esses preconceitos, evidentemente. No entanto, como atriz, tu acha que o Nelson, ele contribui para a luta contra esses preconceitos? Ou acha que ele incorre no erro de corroborar para esses preconceitos. Porque o Nelson, eu te pergunto, porque o Nelson é muito taxado assim, às vezes, até no meio universitário, como machista, racista ele escreveu *O Anjo Negro*, *uma peça racista... Como é que tu vê isso?

* Me refiro ao modo como taxam, de modo generalizado, a peça em questão

LUCIANA BRAGA: Eu acho que depende muito, João e eu acho que o teatro tem essa beleza e depende muito da abordagem. Eu acho que aí entra o grande valor da direção, da concepção, do espetáculo, porque o Nelson a gente não pode esquecer que ele está falando do seu tempo, do seu lugar, do seu olhar. Então, eu acho que a beleza do teatro é, a grande riqueza, o grande valor do teatro é você poder trazer esse texto e ter uma concepção sobre ele e um olhar crítico sobre ele. Um olhar mais atualizado, contemporâneo sobre o que se vê. Porque senão você mata toda a obra teatral existente. Você mata qualquer dramaturgia que já aconteceu, porque o ser humano está sempre em constante mutação. A gente está realmente... Você usou uma palavra muito boa. A gente está vivendo tempos muito inflamáveis. Todas as questões entram nessa fogueira de certezas e convicções. É claro que as pautas são muito importantes. Há debates importantíssimos acontecendo hoje nas sociedades, né? A questão racista e primordial do machismo, do estarismo é tanta coisa envolvida, mas eu acho que você pode se utilizar dos textos do Nelson e fazer sobre eles um olhar crítico e uma concepção onde esteja presente esse olhar contemporâneo. E eu acho que isso pode ser feito sobre qualquer obra teatral. Então, tudo depende muito da abordagem da sua leitura, daquele olhar sobre aquele tempo e como é que você vai trazer isso pra hoje, né? Como é que? Como é que você retrata o Nelson hoje? Eu acho que tudo tem que estar permeado dessa crítica. A gente nunca pode deixar a crítica de lado. Seja em que tempo a gente estiver fazendo a obra, ela vai se modificando junto quando ela é... Quando ela tem uma densidade do tamanho que eu acho que tem a obra do Nelson.

JOÃO PETRILLO: Sobre a questão de criação de personagens. Posso te perguntar a respeito dessas duas peças (*Vestido de Noiva* e *A Mulher Sem Pecado*),

mas também a respeito do teu trabalho de atriz. Você se vale de alguma referência específica, por exemplo? A minha pergunta é claro, sobre as peças, mas pode ser agora, por exemplo, com a Judy (peça sobre Judy Garland que Luciana estava em cartaz em Poa). Tem os filmes que ela fez, tem a obra, né? Mas tu te agarras em algum rito específico, por exemplo? *Ah, pra mim o personagem. Ele nasce a partir de muita, muitos improvisos a partir da experimentação, a partir de leituras, a partir de. Qual é o teu método? Ou daqui a pouco o teu método é mais. Não é um não método. Às vezes é mais sentir. Enjm, como é que eu acho? Estou personagem, a pessoa, o personagem.*

LUCIANA BRAGA: A gente estuda tanto. A gente fica cheio de metodologias nos cercando, né? E eu acho que eu não tenho um método específico. Acho que cada espetáculo, cada personagem, demanda uma abordagem particular. Eu acho que depende. Se você está falando de um personagem que existiu, de um personagem que é criado, que é fictício. Depende muito da concepção do espetáculo. A gente está falando do que, né? O que é mais importante aqui é o personagem ou é a trama ou é o panorama onde se passa a situação. Qual é o debate do espetáculo? Porque cada espetáculo tem uma. É isso que eu falo. Se ele tem uma concepção, eu acho que nós, atores também. A gente entra com a nossa opinião dentro desse... Qual é o debate proposto? A cada espetáculo que você faz ou se não há debate, qual é o debate que você, ator, vai propor a partir do seu personagem? Como é que você vai se posicionar? Qual vai ser a sua, o olhar sobre ele, a sua crítica sobre aquele personagem, para que você possa então, com ele, provocar alguma coisa no espectador? Então, eu acho que quando a gente se pega num método específico de trabalho, você se fecha. Você não permite a amplitude desse olhar de possíveis diferentes abordagens. E como é que você vai começar a tratar. Qual é o princípio? Por onde você parte? Cada trabalho demanda uma coisa diferente.

JOÃO PETRILLO: Lá em *A Mulher Sem Pecado* e em *um Vestido de Noiva*. Como era esse processo? Era muito coletivo? Ou era muito pautado pela direção do Arthur (Luiz Arthur Nunes)? E também te pergunto se houve esses processos. Algum... Porque dentro da minha pesquisa eu tenho um termo que eu que eu estou chamando. Assim, eu preciso repensar melhor sobre aquilo que eu chamo de pontos de tensão, pontos de tensão como pontos ou nós, onde a gente, dentro da criação de personagem e da concepção do espetáculo, a gente tem um impasse. Eu te digo

que numa experiência eu peguei *O Beijo no Asfalto*, no meu estágio de atuação na graduação em teatro e eu fiz um monólogo. Eu me coloquei no lugar em que eu tinha que fazer eu, o delegado, o jornalista, o Arandir, o Aprígio, pai da Selminha. E quando eu fui fazer a Selminha, veio uma questão: eu, homem branco, hétero, cis, representando uma mulher. Na ideia de não corroborar para os preconceitos vigentes, de fazer algo ou fazer uma mulher. E aí faço um gesto que acaba sendo incluído vem embutido uma série de preconceitos estruturais. E aí a minha pergunta que eu te lanço, a pergunta que eu te lanço a respeito disso. Se houve isso dentro desse processo ou contigo, ou com alguma situação que tu te lembra em que isso tenha acontecido. Do tipo "poxa, essa cena a gente queria fazer assim, mas de repente a gente pensou que poxa..." ou se isso também não ocorreu?

LUCIANA BRAGA: Olha.. exatamente os processos lá do Nelson faz muitos anos. Então eu não sei se eu sou capaz de me lembrar exatamente como ocorreu, mas eu tive uma parceria com o Luiz Artur, não só nesses dois espetáculos. Eu fiz outras coisas com ele e ele tem um método de trabalho, ele tem uma metodologia de como ele encaminha a direção dele e obviamente que eu tinha que me adequar à metodologia dele. Então, o que eu posso dizer para você a João? Não sei se eu vou estar respondendo exatamente a sua pergunta. É que eu sou uma atriz muito palpiteira e eu tenho muita opinião sobre sobre o que eu faço. Isso é para o bem e para o mal. Tem diretores que gostam muito disso e que repetem essa parceria comigo porque gostam de que eu tenha opiniões, porque eu mudo de opinião também, tá? Tudo é um debate. Eu gosto muito do debate. Eu acho que o teatro é o lugar do debate, né? Então, eu também não gosto de chegar e "Ah, é já entendi. Já sei. O personagem". Às vezes eu até acho, mas eu gosto do debate, de ouvir e repensar algumas coisas e tal, mas eu tendo a ter... E eu acho que isso faz parte do meu trabalho. Alguns atores não discordam de mim, mas eu acho que quando quando eu empresto meu corpo, a minha voz, eu empresto também o que eu penso a respeito daquilo, a respeito da situação ou da personagem, ou de como essa personagem se relaciona, ou de como a gente está contando essa história. E eu gosto muito de trazer isso pra dentro do trabalho, então eu não sei se eu vou lembrar exatamente dos trabalhos, mas o que eu posso te dizer é que essa é a minha atitude sempre em relação ao meu trabalho, desde muito jovem e eu tive uma experiência com a Bia Lessa, ainda muito jovem também, e ela me estimulou muito isso porque em alguns momentos eu era um pouco obediente. Eu me lembro dela dizer para

mim: “A sua obediência não me interessa, o que me interessa é a sua opinião”. E aquilo ficou! Eu já tinha uma tendência. Então, ali mesmo que eu virei desobediente pra sempre. (risos) Porque se não você é escolhido ou se escolhe para algum trabalho? Porque você tem algo a dizer sobre aquilo. Você tem um posicionamento sobre aquilo. Não sei se isso responde a sua pergunta, mas eu acho que isso é fundamental. Nós não somos meros portadores de palavras e gestos, nós também somos portadores de ideias e opiniões.

JOÃO PETRILLO: Perfeito! Tu acha que o Nelson é relevante hoje em dia? Comercialmente, como um autor que ainda tem coisas a dizer em relação ao nosso país hoje em dia ou se o que ele já fez a contribuição dele já passou?

LUCIANA BRAGA: Para mim, na minha opinião, ele é de grande relevância. Porque? Porque é isso. Eu acho que o grande debate das obras do Nelson é sobre o comportamento humano, né? Digamos que o Nelson não é exatamente um teatro político, né? O interesse dele vai mais na política das relações humanas, né? E eu acho que isso é sempre, sempre presente, porque a gente está sempre debatendo nossa a nossa situação humana em relação ao outro, né? E como é que é esse comportamento? Eu acho que ele ainda é bastante atual. Eu que eu te falei, existe aí um Brasil conservador e que se revelou muito recentemente. A gente sabe disso, né? Um Brasil bastante conservador. E acho que o Nelson é muito provocativo ainda para esse brasileiro conservador, que eu acho que ele ainda vai se assustar bastante ali com os debates propostos, com a provocação proposta. E o Nelson foi um provocador de comportamentos, né? E foi polêmico no seu tempo. Agora, talvez para uma outra turma que, já que já está um pouco mais avançada em pautas, talvez realmente ele seja ainda um sujeito, ele seja já uma pessoa superada, digamos, já antiquada. E há um debate antigo? Pode ser, mas é isso que eu te falo. Depende muito da abordagem. Depende muito do olho do seu olhar sobre aqui, da generosidade do seu olhar. E eu acho que hoje um pouco existem. Existe uma turma, existe essa turma ainda muito conservadora. Existe uma outra turma que acha que o mundo começou quando elas chegaram e que só dá agora para diante. Eu acho que sempre a gente deve olhar pra trás e não abandonar esse essa memória, esse passado de onde a gente vem, né? Que é isso que revela quem nós realmente somos e para onde realmente estamos indo. Então, pra mim ele segue sendo muito relevante, até como objeto de estudo mesmo, como você está fazendo

de pesquisa, de estudo, de pra gente compreender aonde a gente tá chegando, pra onde a gente tá indo.

JOÃO PETRILLO: É muito bom te ouvir, Luciana, porque eu tenho entrevistado algumas pessoas e elas dão os mais diferentes relatos acerca da obra do Nelson. Por exemplo, existe uma nova dramaturgia que está surgindo hoje em dia e que a gente precisa ler mais autoras, dramaturgas mulheres...

LUCIANA BRAGA: Sem dúvida.

JOÃO PETRILLO: Dramaturgos negros e assim... A gente mesmo quando busca na nossa memória, na nossa estante de livros, são poucas referências que nós temos. Então a gente tem que dar espaço, né?

LUCIANA BRAGA: Sem dúvida, você está coberto de razão.

JOÃO PETRILLO: Mas uma coisa não elimina a outra.

LUCIANA BRAGA: É isso que eu acho! Para a gente está chegando nesse lugar a gente precisou passar pelo Nelson e você entende que o Nelson deu um sacode há 50, 60 anos atrás e lá ele deu um sacode na sociedade que naquele momento foi de grande importância. Hoje, talvez você olhe para o Nelson, é machista, o Nelson é reacionário. Mas calma, gente! Vamos lembrar que a gente está falando de um tempo e esse tempo existiu e ele está impresso em nós. Ainda estamos tentando sair dele, né? Estamos tentando fazer essas mudanças. Claro que a gente tem que estar de olho nessa dramaturgia hoje, no que se escreve, mas ela só existe porque existiu o Nelson. E a gente não pode esquecer dessa ideia, sempre, que eu acho muito interessante: - eu sou porque outros foram.

JOÃO PETRILLO: Sim, sim, sim, sim, sim.

LUCIANA BRAGA: Então, eu sou porque houve ou houve um antes, a gente não pode se desprender disso, porque a gente está ligado no contemporâneo, que é fundamental, que é super importante. A gente tem que falar do nosso tempo, falar dos nossos debates, da nossa época, do nosso tempo. Mas a gente não precisa jogar no lixo da história o que aconteceu antes, porque se não a gente se perde para onde a gente está indo?

JOÃO PETRILLO: Exato, exato. É necessário ter esse olhar para o que veio antes, sobretudo, também, senão com admiração... Porque tudo bem também, né?! Acho que foi o Paulo Autran que falou numa entrevista alguma coisa, falou que não gostava muito do Nelson e eu não sei se a crítica...

LUCIANA BRAGA: A gente teve uma crítica lá no Rio de Janeiro muito importante, a Bárbara Heliodora. Ela tinha horror a Nelson Rodrigues. (risos) Ela tinha pavor. Ela achava um lixo. E isso faz parte. Isso acontece. Há quem goste, quem não goste. E a gente gosta de um filme, debate. Ninguém é obrigado a gostar de tudo, mas a gente tem que compreender a importância daquilo, né? E a gente essa semana perdeu o Zé Celso. Eu conheço pessoas que tinham pavor do teatro do Zé Celso achavam aquilo uma pajelança, uma coisa. Não era teatro, era outra coisa. Era muito dionisíaco demais. E há outros adoradores. E aí? Mas o que importa é a importância que isso teve na história do teatro brasileiro, a relevância que isso tem e quanto isso se soma. Para a gente chegar nesse momento que a gente está hoje, tudo vai se somando, a gente não precisa jogar fora para seguir adiante. Estamos seguindo, estamos seguindo adiante, mas não vamos jogar fora. Tá ali, Vamos, vamos. Vamos entender o que se passou.

JOÃO PETRILLO: Uma última questão. Eu sempre pergunto no final [...] Eu ia te perguntar se teve alguma coisa a respeito que é importante, que tu gostaria de dizer que eu não tenha perguntado sobre o Nelson?

LUCIANA BRAGA: Eu procuro não vir com nada predeterminado. Cada vez mais eu quero deixar o negócio acontecer. Eu fiquei até pensando quando você me pediu esse papo sobre, falei nossa, agora eu tenho que desligar uma chave do que eu estou fazendo agora pra ligar uma chave lá, né? (risos) Mas tá tudo aqui, veio tudo, está tudo aqui, está dentro de mim e é um prazer e está tudo em mim. Tá tudo aí que a gente leva, né? Eu acho que hoje eu só posso fazer a Judy, porque no passado eu fiz Nelson Rodrigues.

JOÃO PETRILLO: Olha que lindo, isso é lindo! É lindo encerrar assim.

LUCIANA BRAGA: Porque eu acho que a gente só pode fazer as coisas porque a gente tem um somatório delas. A gente vai levando aquilo com a gente e a gente vai chegando em algum lugar. Então, o que eu posso te dizer é que Nelson fez de mim a atriz que eu sou hoje também.

ANEXO E - Entrevista Flávia Pucci

JOÃO PETRILLO: Como primeira pergunta, eu queria saber como é que se dá o teu envolvimento com a obra do Nelson, como é que foi que tu descobriu o Nelson e em que trabalhos que tu realizou acerca da obra dele, que tu montou ou como atriz, ou encenadora, ou cursos?

FLÁVIA PUCCI: Olha, o meu trabalho com o Nelson começa com a minha formação, porque eu me formei com o Antunes Filho. O Antunes Filho, eu fiz, sei lá, muitos anos em épocas diferentes do Antunes. Eu saía e entrava de novo. Então eu peguei em várias fases. Quando ele pesquisava... Antunes percebeu que Nelson era um gênio de cara. Eu acho que foi o primeiro que traduziu o Nelson na sua grandeza no palco. Tem outros teóricos que percebeu fora do palco, mas quem percebeu a genialidade e a dimensão do Nelson e pela primeira vez levou para os palcos foi o Antunes. Então, e gozado, o Antunes, na época, eu queria fazer uma universidade, o Antunes me proibiu. Eu queria fazer a ECA, ele falou assim, e tanto que eu fiz direito na USP aqui. “Você vai fazer direito, você não vai entrar para a academia, porque você já é cabeça, Flávia. Se você entrar para a academia, você vai virar uma teórica. Eu quero você comigo”. Hoje me ferra muito, porque eu não posso dar aula na universidade. Eu dou aula em curso profissionalizante. Às vezes dou aula como professora convidada, um ano só. Mas eu não posso, porque eu não tenho formação de teatro. Ele me proibiu, por um lado. É horrível, mas por um lado eu agradeço muito. Porque eu ia virar uma teórica, mas ele tinha razão. Ele falou assim: “você tem que aprender na prática, você não pode entrar na vida acadêmica, você já tem essa coisa de autodidatismo, de vontade de estudar. Se você entrar na academia, você já era”. Então eu fui pelas mãos do meu mestre Antunes, que de cara ele estava refazendo o Nelson Rodrigues Eterno Retorno, fazendo com o nome de Nelson 2 Rodrigues. Ele pegou duas peças do Nelson Rodrigues Eterno Retorno, que ele sempre falava, eu nunca vou esquecer, a primeira vez que eu entrei em contato foi o Antunes falando Álbum de família. Álbum de família, eu me lembro. Imagine ele falando com um formigueiro. Imagine uma lente de aumento entrando nesse formigueiro. Uma lente de aumento, quase uma lente, um raio X da pulsão de cada formiga. De como cada formiga funciona. De quais são os desejos, os anseios e o instinto de sobrevivência de cada formiga. Então, bem-vindos ao Álbum de Família. Vocês não estão vendo, não pensem que vocês estão vendo

uma família, vocês estão vendo lá dentro as dinâmicas, as forças internas, as pulsões, a família original. A família original. Então, quer dizer, eu já não via. Que putaria essa família, né? Eu falei, uau! Cara, e de cara, na época eu já tinha começado a trabalhar a Glórinha. E de cara, eu tinha uma paixão pelo meu pai. Quando a Glorinha fala, esse cara, Jesus Cristo, não parece papai. Eu faria tudo por papai. Eu era uma menina que foi assim, eu faria tudo pelo meu pai. Eu era louca pelo meu pai, desde que eu me entendo por gente. E aí eu me vi tão retratada naquilo tudo. Claro, é o horror que ele... É uma sede de poder absurda do patriarcado do Jonas. É uma sede de... Esse homem tem que se provar o tempo todo que ele pode, que ele é, que ele é o dono da casa, que ele é o dono da mulher. Inclusive, é um fardo em cima do machismo, né? E aquela única mulher que ele se apaixonou, que tem ojeriza dele, a Senhorinha tem ojeriza dele. E ele se redime se apaixonando pela filha, que depois morre porque a filha era parecidíssima com a mulher. Então, mas eu via sempre, eu via, de novo, uma lente de contato. Uma... Essa coisa, o Antunes usou muito tempo. Um raio-x na alma daqueles personagens. Um raio-x na família brasileira. Um raio-x naquilo que não é dito. Naquilo, nas intenções, nas pulsões, no... Tanto que vinha do Eterno Retorno, se a gente for pensar, que o Eterno Retorno diz que da família original para hoje em dia, a gente sempre retorna oitavas acima. Adão, Eva, Abel e Caim, tinha tudo lá. Ruth, senhorinha, Abel e Caim. Sabe? Quantos e quantas... Está engraçado, né? Na nossa infância, o grande barato é que o trem da nossa vida, a locomotiva está na nossa infância. Ele sempre falava, eu me lembro que a primeira vez que ele começou a falar de Ruth, Senhorinha, imagine dois irmãos tratados da mesma forma. Os dois ganham a mesma caixinha de fósforo. Toma essa caixinha de fósforo para você, toma essa caixinha de fósforo para você. Ai, que olhinho claro. O teu olhinho é tão clarinho. Um pouquinho mais claro que o outro. Isso já muda o destino dos dois. Uma pequena observação. E no caso da Senhorinha e da Ruth, o Ruth viveu na sombra da senhorinha. É muito difícil ter um irmão, uma irmã maravilhosamente linda, exuberante, que emana um frescor, uma... Então, quer dizer, todas essas coisas que quem nunca, sabe? Se você não sentiu com a sua irmã, você sentiu já com um parceiro de escola. Tudo que você almejava, ele conseguia. Quem nunca... Ele fala... Cara, ele fala da gente. E ele fala como se ele estivesse acordado hoje de manhã. Isso que tem essa coincidência. Ontem ele viu o Jornal Nacional e resolveu escrever hoje de manhã a peça. Porque os fatos cada

vez mais... A gente enxerga esses fatos, mas na época que eu comecei a estudar com o Antunes, eu não pensava que realmente nós temos muitas famílias que têm uma pedofilia, que é incestuosa, que a gente tem... O que a gente tem em abuso de crianças, em pessoas... Eu não pensava nisso. Eu pensava realmente nas pulsões humanas. Nessa lente de contato, nessa lente de aumento das pulsões humanas.

JOÃO PETRILLO: E que todo ser humano está sujeito a isso, né? Que às vezes a gente se julga também muito... Ah, não, comigo... Enfim, eu não tenho pecado. Comigo, não. Ele tem que ter pecado, é o outro, mas... Não.

FLÁVIA PUCCI: E se a gente for pensar, a grande evolução humana, se você quer crescer enquanto ser humano, passa por você abraçar a sua sombra, aceitar a sua sombra, aquelas feridas que você adquiriu quando você era pequenininho, e transformar a sua sombra em sabedoria. Se você não abraça, não reconhece, não aceita, não faz as pazes, não transforma isso com sabedoria, isso mais pra frente vai machucar você e você vai machucar os outros. Então, essa catarse, pra mim, Nelson Rodrigues, é cura. Você lembrar... Agora, quer dizer, fala pra sua amiga, agora a gente só vai colocar, sei lá, iluminados em cena? (risos) *Antes da gravação eu contei pra Flávia o que ocorreu comigo no DAD. Aliás, não sei onde a sua amiga conhece, só gente em paz, harmoniosa. Cara, a gente tem que colocar esses nossos monstros em cena para que a gente tenha a oportunidade de reconhecer, aceitar, abraçar e transformar isso em sabedoria, em compaixão...

JOÃO PETRILLO: Acho que é um texto desagradável, um texto que ele fala que é necessário colocar no palco os monstros para justamente a sociedade não reproduzir.

FLÁVIA PUCCI: É. E pelo menos se enxergar, aceitar, transformar, fazer alquimia. Se você não quer olhar para isso, isso vai te puxar o tapete uma hora. Porque a gente nunca, a sociedade nunca quis olhar para isso. E, viu? Chegamos. A gente chega num ponto onde a gente vê que sociedade, que o povo brasileiro, boa gente, boa gente, vírgula.

JOÃO PETRILLO: Flávia, você já teve, nesse sentido, algum embate, por exemplo, numa sala de ensaio? Por exemplo, esse período com o Antunes foi que ano, mais ou menos?

FLÁVIA PUCCI: Olha, aqui a gente está começando em 82, mas depois voltei para fazer... A gente estava montando *Toda Nudez e Álbum de Família*.

Anos depois, em 90... Isso é 82. Em 89 volto no Antunes para montar *Paraíso Zona Norte*.

JOÃO PETRILLO: Ai, que maravilha! Você fez o *Paraíso Zona Norte*, que lindo! Que lindo! E aí, Bah!

FLÁVIA PUCCI: Aí foi Bah mesmo! Bah! Bah! Bah! Porque a própria peça diz... Eu descobri a sede de plenitude que tinha nos personagens rodriguianos. Tem algo no ser humano que nada preenche. Nada preenche. Nada preenche. Essa sede de Deus, de significado. A gente não sabe de onde vem, o que está fazendo aqui e para onde vai. No fundo, a gente não sabe. E tem uma sede de algo que nos... Sei lá, que substitua esse não saber. Que nos acalme dentro desse não saber. E quando o Antunes constrói o *Paraíso Zona Norte*, ele fala assim... Sabe, é... Imagine uma pessoa miserável que coloca todas as fichas e se sentir plena, no caso da *Falecida*, seria morrendo, né? Para eu me sentir existindo, eu preciso morrer. Aí eu teria um dia de glória, numa vida miserável e sem sentido, em que ninguém me viu. Para mim, a *Falecida* a Zulmira, quando eu fiz, ela... Ela é, sabe, uma artista no meio da miséria que ninguém nem consegue acessá-la. Nem ela sabia que ela era artista. E ela queria viver uma vida de emoção, glórias, aventuras. Ela até consegue, quando vira amante do Pimentel. Isso, a vida de emoção. Ela é primadona, ela é a primeira dama do... Ela quer viver coisas intensas. Mas aí Glorinha cruza com ela na rua e ela passa, dentro da cabeça dela, ao invés de ser uma grande aventureira, transgressora... Ela passa a ser a mulher da esquina que está atraindo o marido, a vagabunda... Na cabeça dela. E aí se desmonta tudo. Aí ela vai buscar de novo, porque o marido não entende ela. Ninguém daquele bairro entende essa ânsia, essa sede de vida, essa sede de viver intensamente aventuras que deem algum significado para aquela existência. E aí ela percebe que a única maneira de ela realmente se sentir inteira, existindo, é morrendo e tendo um enterro estrondoso. Então já tem essa sede. Quantas vezes... Acho que até nós, artistas, buscamos o palco como algo que preencha lugares que... O que vai preencher?

JOÃO PETRILLO: Com certeza. Que bonito o teu olhar sobre esse trabalho. Porque foi fundamental na história, eu acho, do nosso teatro. Que legal ter feito parte disso. Que bonito.

FLÁVIA PUCCI: Daí tem *Os Sete Gatinhos*, que a família inteira vai ser redimida. Cordeiro de Deus, que criar e tirar os pecados do mundo tende piedade de nós. Se maninha se casar com Véu e Grinalda... Ela vai limpar todos os pecados

daquela família. Ela vai dar sentido para a existência daquela família. As irmãs se destroem, se prostituem, se acabam. Por quê? Para quê? Para que eles alcancem um sentido maior, que é Silene se casar de Vêu e Grinalda. Ela vai redimir todos eles. E a gente vai fazer de tudo. A gente vai se massacrar, a gente vai se violar, a gente vai se prostituir, a gente vai se apodrecer para que Maninha possa nos salvar depois e nos redimir. E fazer com que a nossa vida tenha sentido. Pelo menos nossa irmã se casou de Vêu e Grinalda. De novo, o *Paraíso Zona Norte*. Que de paraíso não tem nada. Então, quando a gente faz aquele Paraíso Zona Norte, o paraíso de quem não tem absolutamente nada e busca nas coisas mais absurdas, casar Maninha, nem fazer um enchoval para Maninha, nem que para isso a gente se destrua. Quantos e quantos pais e mães passam a vida, sei lá, catando lixo para que o filho possa ter uma universidade. E aquilo dê um sentido para a vida. Só que no caso do *Paraíso Zona Norte*, é isso. Eles se destroem. É isso. *A Falecida* se destrói para que a vida tenha um sentido.

JOÃO PETRILLO: Sim. Bacana, Flávia. E outra coisa, em relação tanto a esse período como períodos atuais, você se lembra de ir na sala de ensaio e haver algum embate, algum confronto do tipo? Nessa época você presenciou...

FLÁVIA PUCCI: Nessa época o Antunes não ia permitir isso. O trabalho do Antunes, antes de mais nada, ele falava que era um trabalho de... Antes de a gente ir para palco, vamos acertar nossas cabeças. Como se acertam os relógios. E era meio Sócrates. A gente filosofava muito, a gente filosofava cinco horas para uma hora de palco. Ou a gente ficava o tempo todo fazendo aqueles exercícios de desequilíbrio. Porque ele falava... Que a mente do ator tem que estar em desequilíbrio, o aberto é disponível para ser afetado por tudo, por todos, pelo contexto. Mas, além dos desequilíbrios, a gente ficava muito pouco ensaiando a cena em si, mas a gente conversava muito sobre o que tinha por detrás das cenas. E no próprio Nelson Rodrigues, a diversão do Antunes era, imagina, Noronha com as filhas, lá juntos no almoço, ele falava assim, vamos pensar este momento... Só de brincadeira a gente fazia isso. Vamos trazer mitos que conversam com esse momento e contos de fada. Imagine o lenhador no meio da choupana, todos morrendo de fome, e as meninas seguravam as mãos e tinha o último pedaço de pão para dividir entre todas. A gente via aquela cena já como uma lenda ou como um conto de fadas ou como algo mítico. Sempre era um portal para algo muito maior do que a nossa percepção estava enxergando. Então, não tinha como

discutir... Você vai discutir com outros contos de fada que norteou a sua vida? Contra as lendas, contra os mitos?

JOÃO PETRILLO: Claro, claro. Perfeito. E hoje em dia, você já teve, por exemplo, em algum...

FLÁVIA PUCCI: Eu dou aula. Eu dirigi...

JOÃO PETRILLO: É, nos teus cursos também você já teve algum confronto com alguém assim?

FLÁVIA PUCCI: Não, porque eu vou aos poucos. Apesar de eu estar tendo agora um confronto com o Braz, eu sempre quis muito, muito. E agora... Cara, mesmo agora, essa semana, tive um confronto. Eu amo... Não quero morrer sem fazer *O Anjo Negro*.

JOÃO PETRILLO: Ah, eu adoro essa peça. Eu amo essa peça.

FLÁVIA PUCCI: Mas os meus alunos falam não. Meus alunos jovens falam agora, não, você rasga essa peça, você queima essa peça. Um homem branco, hétero, não pode escrever uma peça em que ele fala que um negro não gosta de ser negro. Não pode. Está proibido. Ele não é o lugar de falar dele. Nunca será. Ele não pode tocar nesse assunto. Para começar, eu sempre, de novo, nunca vi *O Anjo Negro*. Eu sei que a história é um negro que não gosta de ser negro. Mas, para mim é a história de alguém, de qualquer um, que não aceita a sua sombra, que não aceita a sua escuridão, que não aceita... É aquilo que a gente estava falando. É o que a sua amiga fez (em referência ao que aconteceu comigo) na universidade. Falar de *Anjo Negro* é falar de quem não aceita olhar para si e se abraçar. Fala do inferno que é você não apostar no teu taco e não aceitar quem você é. E, para mim, não interessava falar isso. Para mim, não só *O Anjo Negro* não aceita, como a Virgínia não aceita que ela é apaixonada por ele. Para mim... E eu já discuti com... Para mim, Senhorinha, odeia Jonas, assim como Virgínia, é louca pelo Ismael.

JOÃO PETRILLO: Concordo. Eu concordo plenamente.

FLÁVIA PUCCI: Olha, somos poucos.

JOÃO PETRILLO: Concordo plenamente.

FLÁVIA PUCCI: Porque eu vejo essa paixão. Eu vejo essa paixão. E ela não admite... É doentia. É doentia. Ela não admite que gosta disso que todo mundo repele. Mas a paixão está dentro desse território obscuro. A gente não se apaixonava pelas pessoas que a gente deveria se apaixonar por. Se fosse, ia ser um... Só vou

me apaixonar por fulano que tem dinheiro, gosta de mim. Imagina, se apaixonar pelas pessoas erradas. Porque a gente não aceita... Que a gente não aceita. Luz e sombra. Para mim mais do que branco e negro, sempre o anjo negro falou sobre a luz e a sombra que existe dentro de cada um de nós. Só que, hoje em dia, falar de anjo negro é... Eu tentei... Eu e o Braz, eu pedi para o Braz... Vamos abrir uma discussão numa das escolas aqui de teatro? Gente, o cara falou não de jeito nenhum. Mas no elenco... Porque a ideia era fazer anjo negro e mostrar depois uma discussão nos bastidores sobre isso.

JOÃO PETRILLO: Ai, que lindo seria.

FLÁVIA PUCCI: Aí o cara falou: Não, de jeito nenhum! Você, o Braz, um branco, dirigindo essa peça, vai ter muitos negros no elenco. Não. Não. Não pode ter nada... O diretor tem que ser negro. A maioria é esmagadora... E vocês não podem falar. Vocês falaram muito. Agora vocês se calem e vocês escutem. Vocês não podem... Nenhum branco pode tocar nessa peça anjo negro. O anjo negro é o tabu dos tabus.

JOÃO PETRILLO: Sim. Pois é que é interessante, porque justamente a peça, se não me engano, foi escrita para o Abdias do Nascimento, que falou para o Nelson... Olha, Nelson, mesmo tendo sido proibida a peça lá no Teatro Municipal, em função do Teatro Municipal não permitir que fosse um ator negro. Ele disse, cara faz a peça porque a peça precisa ser... essa história precisa ser contada. Os fundadores do TEN.

FLÁVIA PUCCI: Não é louco? Meu filho é negro e eu não posso discutir. Eu não posso. Eu preciso discutir para ajudá-lo em muitas coisas, mas eu não posso. E é uma peça, gente, vamos falar a verdade, tem a sombra e a luz, mas tem na superfície. É muito duro. Quem gostaria de ser negro no Brasil?

JOÃO PETRILLO: Sim, com todos os preconceitos vigentes. Tem que colocar isso.

FLÁVIA PUCCI: É difícil gostar de ser negro no Brasil. Vamos mentir que é uma delícia? Vamos mentir que todo mundo adora? Não. É que agora estão reafirmando e, poxa, imprescindível, mas a gente tem que falar ainda sobre o quanto é difícil.

JOÃO PETRILLO: E o quanto as peças do Nelson contribuem – e essa é uma outra pergunta, mas o que você acredita é que elas contribuem ou

corroboram para essas discussões? Eu, como um ator... Corroboram, gente. Elas contribuem para esse debate e não corroboram para o preconceito.

FLÁVIA PUCCI: Exato. Eu acho isso... Cara, quer dizer que, se a gente não olhar para isso, se a gente não falar sobre isso, tudo vai se resolver? É essa a maneira de resolver coisas? Não olhar, não falar, queimar, fingir que não é com a gente? Até quando? Eu sei que é um empoderamento e eu acho super certo, mas, cara, pelo menos a gente tem que aceitar o quão racista, homofóbico, sei lá, litúrgico brasileiro, ele é tão... Ele, sobre a máscara de boa gente... Não é à toa que o Bolsonaro foi eleito.

JOÃO PETRILLO: Exato. Exato, exato. Exatamente.

FLÁVIA PUCCI: Um cara, olha, um cara, que para ser eleito... Eu duvidava muito para você... Esse cara elogiou um torturador. O que existe agora nesse mundo? Não é possível ter um voto em alguém que elogiou um torturador.

JOÃO PETRILLO: É. Olha... O Brasil flerta muito com essa questão do fascismo. A gente foi um dos últimos países a aderir à abolição da escravidão, então tem toda uma série de questões que a gente sofre ainda essas consequências.

FLÁVIA PUCCI: E a gente fala que a gente é gente boa, que a gente aceita todo mundo, pelo amor de Deus, não vamos nunca olhar para isso?

JOÃO PETRILLO: Por exemplo, só o fato, esses dias estava conversando com os colegas também, nós somos um país miscigenado, tropical, mas nunca tivemos um presidente negro. Sequer algum candidato que se mostrasse à frente e tal, mesmo dos partidos de esquerda, poderia-se também ter alguma... Então, somos um país muito contraditório e o Nelson mexia nessas contradições, não é, Flávia?

FLÁVIA PUCCI: Mexia. E o que a gente vai fazer? Vamos rasgar ele? Vamos queimar ele? Além de ser genial as peças dele. É um gênio. O Antunes mesmo falava, porque ele morou em Pernambuco, ok que tem o cara com a vida tragediada, ok que tem o cara que escreve no jornal desde os 14 anos, ok que ele não parava de escrever, mas tem um ponto do Nelson que ele é um canal de algo muito, muito poderoso.

JOÃO PETRILLO: Sabe que até comentei com o Brás que o Nelson é tão incrível que acho que se ele estivesse vivo hoje ele olharia para uma situação como essa que aconteceu comigo e provavelmente iria querer ouvir essa menina, ele iria

querer dizer assim, deixa eu ver, deixa eu entender. Ele iria transformar isso, que foi um pouco o que eu tentei fazer, de tentar transformar isso, esse furacão que aconteceu comigo, em pesquisa. Poxa, porque o que acontece...

----- INTERRUPTÃO PARA TROCA ZOOM

JOÃO PETRILLO: Flávia, o que eu ia te dizer, antes de cancelar (a vídeo chamada), foi que o seguinte, que eu ia te perguntar justamente, a gente estava falando sobre essa questão das problemáticas com relação ao lugar de fala, né. No meu objeto de pesquisa dentro da graduação, eu cometi um crime, eu falei pro Braz néh. Eu fiz um... o Nelson certamente iria odiar. Eu fiz um monólogo do Beijo no Asfalto. O que isso significou? Que era a título de pesquisa e de análise era eu como homem branco, hétero, cis, partindo deste lugar que parto, realizando personagens do tipo, eu fazendo o delegado, eu fazendo o jornalista, eu fazendo... E aí, dentro da pesquisa, chegou o momento que eu tive que fazer a Selminha e a Dália, a Selminha especificamente. E aí eu, tipo, como é que eu vou fazer uma mulher, eu, homem, branco, hétero, cis, ator, etc., partindo deste lugar e sem incorrer no erro de cair nos estereótipos ou de fazer uma mulher dentro de de pré-conceitos já estabelecidos. Então, a minha pergunta é sobre isso, assim. Se em algum momento, se isso bate um pouco nesse lugar do *Anjo Negro*, que tu mencionou, sobre, não, tu não pode falar porque tu é branca, tu não sei o que e tal. Mas, o que tu acha a respeito dessas questões de lugar de fala, se elas são importantes até certo ponto, se elas daqui a pouco contribuem para uma falta de diálogo, enfim, como é que tu mais ou menos vê e lida com essa situação dentro do teu espaço de trabalho como atriz, encenadora e professora?

FLÁVIA PUCCI: A peça que mais me deu prazer de fazer na vida foi com o Braz. A gente ficou dois anos em Cartaz, com casa lotando, e eu fazia o Tio Raul. Olha que maravilha o Sim Sim. Aí já temos uma questão aí. E eu, em nenhum momento, e todo mundo achava que eu era homem. Porque em nenhum momento eu me preocupei com o fato dele ser homem. A questão humana era tão urgente e conversava com... Eu entendia tão profundamente a ditadura, o interno é um pedófilo, não é que eu sou pedófila, mas Era a Judite. Era a Judite. A Judite era quase, de novo, o *Paraíso da Zona Norte*. Era o que dava significado pra vida dele, o que dava sentido pra tudo. E isso ao ponto de ele matar... Quando você mata

alguém que tinha essa importância, ele matou uma parte dele mesmo, começou a educar a sobrinha quase como se fosse uma imitação dessa gente, né? Ele ficou preso. Ele ficou preso numa ilha. Ele ficou de uma solidão. Ele embalsamou o próprio coração. E eu queria falar sobre pessoas que embalsamam o próprio coração. Não sabem lidar com o afeto. Não sabem lidar com... Confundem amor com obsessão. Uhum. Então, eu podia não entender isso, e isso que eu fiz, e a minha sacada, quando eu fiz o Tio Raul, foi... Eu não vou... Eu não vou deixar a voz mais grave, eu não vou... Uma hora eu tive um insight, eu falei, gelo de tão gelado queima. Não queima? Eu “afemineiei”. Eu deixei a voz mais firme. Eu coloquei dois cílios postiços. Eu deixei o cabelo comprido e meio quase como se fosse um... Um chanel, assim. É. E um espantalho. Eu colocava tanto gel que ele ficava duro. Ele parece um espantalho. Eu coloquei um terno super fino e um medalhão quase como se ele fosse da maçonaria eu fiz dele uma entidade e com nada masculino e todo mundo achava que eu era um homem porque eu “afeminei” tanto ele que ele ficou homem. Ele ficou, ele era um menino com problemas, ele tem uma voz muito fina mas é um menino, sabe? Então quer dizer, porque pra mim não interessava ele ser homem ou mulher naquele momento. Pra mim o que interessava é você morrer por uma obsessão. Eu conhecia isso na alma. A minha mãe morreu de paixão pelo meu pai. Então falava assim, então não se morre de amor, se morre de paixão. Eu vi, eu vivi, eu vivenciei isso. E eu precisava falar. Eu entendia isso nas minhas células. Mas ela morreu de paixão pelo meu pai. Então eu entendi o que era.....essa dor. E eu parti daí, claro. Hoje em dia eles falam que é um pedófilo, blá blá blá... Mas antes... Eu não sou juiz pra que eu vou julgar o personagem. Eu preciso defender ele. O que moveu ele, ele ficou preso em Balsamu, o próprio coração, meteu os pés pelas mãos, pela obsessão, pela cunhada. E eu tive uma história na minha família, também mais tarde, muito louca, que eu entendia dos dois lados, da minha mãe, e do meu pai, a primeira mulher do meu pai, fugiu com o irmão dele. O meu pai, olha que... em 1900 e bolinha... Quando... o meu pai era ovelha negra. Ele tinha sete irmãos e ele era odiado por toda a família. E esse irmão que fugiu com a mulher do meu pai, ele era querido, era um médico, super respeitado, tratava todo mundo de graça, um dos grandes médicos de São Paulo da época. E ele fugiu com a mulher do meu pai. Quando meu pai chegou em casa, o meu avô, que ele morava numa dessas mansões na Avenida Paulista, o meu avô, que era apaixonado pelo irmão que fugiu com a mulher dele, e odiava meu pai, chegou pro meu pai, deu uma arma

e falou, você sabe o que você tem que fazer. O próprio pai pediu pro meu pai, que era o filho que ele menos gostava, matar o filho que ele mais gostava.

JOÃO PETRILLO: Para limpar a honra, tipo assim.

FLÁVIA PUCCI: É, meu pai pegou o revólver e viajou pra Europa, ficou anos na Europa. Falei assim, não, não entendi nada dessa. E o que aconteceu? Na época, nenhuma, era uma pequena sociedade, ninguém mais, nenhuma mulher, todas as mulheres foram proibidas pelos maridos de frequentar o consultório do meu tio. Ele foi, ele e a Eta, a Eta era uma condessa aqui de São Paulo, meu tio era um médico super renomado, eles foram isolados da sociedade. E essa mulher, a ex-esposa do meu pai, acabou morrendo aos 30 anos, de tristeza também. Porque foram isolados de uma sociedade. Então essas histórias, pra mim, eu falo, cara, eu quero contar sobre isso. Sobre o que uma obsessão por alguém, por alguma coisa, pode te destruir a vida. Você ser destruído por todo mundo que está à sua volta ou você se destruir? No caso do Raul, eu entendo, eu adoro a visão do Braz, do primeiro ato, o jovem coloca suas armas em cima da mesa. Segundo ato, o velho, o antigo, coloca suas armas em cima da mesa. E no terceiro ato é o duelo, é Kill Bill entre os jovens, e eu adoro isso quando ele coloca. Mas eu dependi um pouco, porque eu entendia o que você... Como uma obsessão, e quem nunca teve uma obsessão, é uma obsessão pelo poder. Não é mesmo? Se a gente pensasse que o Bolsonaro, que ficou anos no poder, olha que coisa maluca, anos no poder, não fazendo droga nenhuma, mas colocando toda a família dele no poder, ganhando, estava super bem, ele ia acabar o resto da vida isso. Ele resolveu, a obsessão dele pelo poder era tal, que ele resolveu se colocar em um cargo que não tinha a menor competência para tanto e periga ser preso.

JOÃO PETRILLO: E esses personagens todos eles estão aí e mais o que discutir, porque claro, entendo que as pautas vigentes elas são importantes, as questões raciais, de gênero, etc e tal, mas para além disso, o que tu traz na sua fala... Isso que é a pauta! Isso, a pauta humana mesmo, né?

FLÁVIA PUCCI: Eu entendo perfeitamente, gente, foi muito injustiça, eu entendo que tem aqui filmado pra dar uma contrabalançada a tudo que aconteceu, tanto os homossexuais que foram ridicularizados pela arte, tantas mulheres foram massacradas de 'N' formas, sutilmente, e as próprias mulheres são muito machistas, não vou lhe falar a verdade, às vezes mais do que os próprios homens. Agora mesmo, eu estava dirigindo uma peça na escola. Olha que coisa maluca! E com a

maioria esmagadora de elenco feminino, do Matéi Visniec - “*A Palavra Progresso na Boca de Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa*” - Botei um elenco praticamente feminino. Tínhamos três, quatro homens que um dia eu percebi que eu falava alguma coisa. Eu era diretora da peça e tinha um preparador de corpo excelente. Mas uma coisa, elas discutiam comigo, elas se justificavam, elas colocavam senões. O preparador de corpo homem falava a mesma coisa, era atendido imediatamente. Foi assim todo o processo. Um dia eu não aguentei mais. Eu reuni todas elas e falou assim: Vocês são as alunas mais feministas que eu tive até hoje. São mesmo? Elas são de passeata de movimento. Eu quero parabenizar todas vocês. Obrigada, obrigada. Mas eu queria levantar uma questão aqui. Porque quando eu perdia uma coisa, vocês ficavam tão, tão resistentes? E quando o professor de corpo que estava tratando do corpo pedia a mesma coisa, era imediatamente aceito, sem nenhum questionamento? Elas pararam, silenciaram e ao longo das últimas semanas de ensaio, todas uma por uma vieram me pedir desculpas e admitiram que é mais difícil confiar numa mulher que dirige

JOÃO PETRILLO: Intrinsecamente. E isso não está nem assim muito racional nelas. Elas apenas não, não apenas agiam assim contigo.

FLÁVIA PUCCI: É porque uma coisa está aqui na teoria, mas quando para baixar no corpo. Então eu entendo esse movimento aqui muito tendencioso. Eu foi muito pro lado, agora tem que ir para o outro, mas também ficar muito tempo nesse outro cara. Poxa, bom senso! Como dizia meu mestre (Antunes): bom senso.

JOÃO PETRILLO: Eu me lembro que teve uma aula que colocaram um vídeo do Antunes falando que tem uns vídeos muito bons dele falando no youtube na internet, e aí uma colega falou nossa, porque aparece ele falando né? Vai ali, dobra, dobra ali, ele dando um grito assim. Aí uma colega falou: Nossa, se ele falar assim comigo, eu processo ele... aí também. É uma confusão de entender que há também um estado criativo dentro de um processo de trabalho, de ensaio, de alteração e que isso...

FLÁVIA PUCCI: Como eu trabalhei isso com Antunes, apesar do Antunes, com o tempo ele foi vendo que cada ator tinha que tratar diferente. Mas uma vez eu passei pela sala dele. Não que eu seja perfeito. Mas eu vi o Antunes, ele era São-paulino roxo. Eu via ele torcendo pelo time do São Paulo na sala dele, quando eu passei na sala da secretaria e ele berrava com os jogadores do mesmo jeito que ele berrava com os atores. E eu falei então é torcida. Ele tá nesse estado de

efervescência: VAI! VAI! Ele está torcendo pro ator. O que ele fez ou não e outras questões. Hoje em dia não caberia mais o Antunes. Talvez, por exemplo, com a morte do Zé Celso, fiquei muito louca por Antunes e Celso, alguns diretores. Eles não faziam teatro, eles eram o teatro. Numa inteireza que quem é kamikaze hoje em dia? Hoje a gente faz teatro assim. Quem é o teatro? Eu não sei, mas. Mas realmente eu fico muito triste quando essa coisa dessas pautas impedem que outras coisas mais profundas venham à tona assim. Apesar de acho que sim, temos que discutir cada vez mais, temos que ver, temos que enxergar. Pelo menos eu acho que a peça do Nelson, as peças do Nelson ajudam a gente a enxergar como é que funciona a cabeça da sociedade brasileira.

JOÃO PETRILLO: E porque essa é uma outra pergunta que eu ia te fazer. E que bom que muitas das coisas que tu está me falando eu já tô dando o ok aqui já é tipo, já respondeu, já respondeu, eu já respondo que é bem isso né? De saber se as peças ajudam ou não ajudam. Porque é isso. O Nelson ele falava que quando a gente, o jovem, o problema dos jovens envelheçam que ele dizia era porque às vezes era na ideia de querer ser tão assim, combatente contra as injustiças acaba as vezes se tornando. Injusto.

FLÁVIA PUCCI: Sendo mais injusto, sendo mais e sendo raso.

JOÃO PETRILLO: Eu entendo que aquela menina quando fez aquela situação comigo que eu te relatei, ela estava lutando por uma causa maior ali, que era uma questão assim do sofrimento que as mulheres sofrem, mas também. Mas também havia uma incompreensão de achar que de repente, que eu estava incitando uma situação que não era...

FLÁVIA PUCCI: Que buraco é esse da menina que que? De que buraco é esse que ela precisava preencher pra pedir um estupro? E ela com esse dom também olhar para esse buraco a gente também, Ok, Quer dizer que a mulher quer ser estuprada? Estuprada? Claro que não! Mas isso não era sobre isso, Era sobre outras coisas, sobre outras sombras.

JOÃO PETRILLO: Tanto que bonitinha, mas ordinária. Esse estupro que é tido como estupro nem é o estupro, ainal, é o estupro mesmo. É do lado da Avenida Niemayer, com aqueles burgueses, com toda aquela, né? Com aquela de que de quem geralmente ninguém desconfia.

FLÁVIA PUCCI: Desconfia, claro. Eu acho que levanta questões tão fundamentais e você não pode, porque você já separar na primeira, na primeira

leitura. Então, toda mulher quer ser estuprada? Não, nenhuma mulher quer ser estuprada, nenhuma mulher, nada do ser humano quer ser violado. Mas você nunca se violou? Que atire a primeira pedra quem nunca se violou para de alguma maneira, sei lá, por n questões.

JOÃO PETRILLO: Por alguém, por por uma causa, por uma.

FLÁVIA PUCCI: Por se sentir um bosta... Por querer intensidades por... caramba! Então não vou nem olhar para isso.

JOÃO PETRILLO: Como última pergunta: Então se tem alguma coisa que eu não te perguntei o que tu queria de repente mencionar, falar ou se senão também porque às vezes a importante falar sobre isso que eu não.

FLÁVIA PUCCI: Olha, e que é isso, Eu sou apaixonada pela obra do Nelson. Eu realmente. Eu espero do fundo do coração que as pessoas entendam que eu que o Nelson é o abismo. Sim, quando ele fala eu sou o abismo, que é interessante às vezes a gente mergulhar no abismo, nem que seja para abraçar os nossos sonhos mais profundos. Um ato de afeto, de amorosidade, assim mesmo, sabe? E eu acho que você se permitir crescer é você deixar que alquimiamente as suas sombras venham à luz e se transforme em sabedoria e amorosidade. E eu acho que essa proposta do Nelson é incrível, porque eu passo muito pra quem, como eu tenho ouvido muito queimem a peça? Cacilda, pra você eu estou até melhor. (Flávia se emociona).

Eu finalizo a entrevista